مانليو بروزاتين

قصّة الألوان

ترجمة

السنوسي استيته

مكتبة ٣٥٩

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

قصّــة الألــوان

قصّة الألوان

مانليو بروزاتين

ترجمة السنوسي استيته

مراجعة نجم بو فاضل

الطبعة الأولى: المنامة، 2018

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر، بالضرورة، عن وجهة نظر تتبنّاها هيئة البحرين للثقافة والآثار»

Manlio Brusatin
Storia dei colori



هيئة البحرين للثقافة والآثار
Bahrain Authority for Culture & Antiquities





المنامة، مملكة البحرين، ص.ب.: 2199

هاتف: 298777 17 973+ ـ فاكس: 293873 17 973+

e-mail: info@culture.gov.bh - www.culture.gov.bh

توزيع: **منتدى المعارف**

بناية «طبارة» ـ شارع نجيب العرداتي ـ المنارة ـ رأس بيروت

ص. ب.: 113-7494 حمرا ـ بيروت 2030 1103 لبنان

e-mail: info@almaarefforum.com.lb

طُبع في: **مطبعة كركي**، بيروت، e-mail: print@karaky.com

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة: 615/ د.ع./ 2017

رقم الناشر الدولي: ISBN 978-99958-4-079-2

مانليو بروزاتين

قصّة الألوان

ترجمة

السنوسي استيته

مراجعة

د. نجم بو فاضل

هيئة البحرين
للثقافة والآثار

اللهم أنزل على قبرها الضياء
والنور
والفسحة والسرور
اللهم اقبلها في عبادك الصالحين
واجعلها من ورثة جنة النعيم

المحتويات

تصدير الطبعة العربية

إنّ ما يُعرف بالعناصر الأربعة: أرض، وماء، ونار، وهواء، هي بدورها ألوان بدئية: أخضر، وأزرق، وأحمر، وأصفر. الألوان بمعنى آخر تمثّل نوعية الأشياء ليغدو هذا الإدراك بقدر ما هو ذاتي، كونيًّا أيضًا. وقد اعتُبرت الألوان مواد مغلِّفة تُغشّي الحقيقة، بل هي اقتران الحقائق السماوية بتلك الأرضية أيضًا: قوس قزح. يُسرَد في قصة الألوان هذه، بإيجاز، سواء الملمح الرؤيوي والرمزي أم ذاك المادي والتصويري. وغلب على اللون، قرونًا مديدة، سحرُ وإغواءُ الأقمشة، والمواني، والزَّلّيج، والمنمنمات، والتصاوير، وصولًا إلى تفسير إسحق نيوتن العلميّ الذي رأى في ألوان الطيف السبعة: أحمر، وبرتقالي، وأصفر، وأخضر،

وأزرق، ونيلي، وبنفسجي، خلاصة ضوء الشمس الذي يمكن اعتباره أبيض. قبل هذا التفسير العلميّ للألوان بوقت طويل، وبشكل لافت، رأينا كيف اعتبر ليوناردو دا فينتشي أنّ الألـوان مجبولةٌ من ضوء وظل كتمثيل الواقع البشري المكوَّن من روح وجسد. لذلك تشكّل الألوان جزءًا من الخيمياء التي تُنتج مادتها، وأيضًا ذاك الحس البصري (والسيكولوجي) لمن يراها ويتأمّلها: ليست كل الألوان بالكيفية نفسها، إنّما كلّها بطريقة شديدة الشبَه.

إنّ ملايين الأخضر، اللون الأكثر حضورًا في الطبيعة،

بقدر اختلافها يظل بالمقدور التعرّف إليها ما إن تَـدرَك، لذلك نصف الشيء على أنّه أخضر، لا أزرق ولا أصفر، اللونان اللذان يمنح مشيجهما الأخضر. ثم إنّه ضمن إدراك العين البشرية وتطوّر الدماغ (لذلك هو لون حديث) توجد ألوان داكنة وألـوان فاتحة، باردة أو حارة؛ غير أنّها ضمن هوّيتها بمقدورها أن تكون واضحةً للعيان أو تكاد لا تُرى. للفراشات النهارية والليلية أشكال فاتحة وداكنة كثيرة التباين فيما بينها؛ لكن ما هو الخطاب الكروماتي بين أنواعها في مواجهة المفترسين المحتملين؟ نحن لا نعرفه. وبمقدور الألوان اللافتة للانتباه بين الحيوانات والحشرات حَسم الانجذاب بين أنواعها أو التخفّي بين أنواع مختلفة. ولَطالما اعتُبر اللون في الفنون

وتاريخ التصوير خلف الخط والرسم، بذلك تكون البندقية معاكسةً لفلورنسا.

صدر هذا الكتاب الصغير في إيطاليا سنة 1983، وقد ألّفه كاتب بندقي وتُرجم إلى لغات عدّة، والآن إلى اللغة العربية لإقرار حوار مشترك عن اللون بسيط بقدر ما هو معقّد، إلّا أنّ بمقدورهم جميعهم تفسيره الآن عندما بلغ تنوّع الألوان جماعية الآراء.

أخيرًا، أتقدّم بخالص شكري إلى «هيئة البحرين للثقافة والآثار»، التي رأت إصدار هذا الكتاب بالعربية، وكذلك إلى المترجم السنوسي استيته الذي بذل جهدًا كبيرًا في ترجمته مجتهدًا في تفسير تلويناته.

مانليو بروزاتين

مقدمة الطبعة الثانية

صدرت قصة الألوان هذه في سنة 1983، وتُنشر الآن في ثوب غرافيكي جديد، وحظيت بعدّة طبعات، وتُرجمت إلى لغات مختلفة. أخصُّ بالذكر الترجمة الفرنسية لـ: كلود لوريول (Claude Lauriol)، قدّم لها لوي ماران (Louis Marin)؛ وتلك الإنجليزية لـ: روبرت هـ. هوبك (Robert H. Hopcke) وبول شفارتز (Paul Schwartz)؛ والفنلندية لـ: لينا تالفيو (Leena Talvio). إنّ عصرنة هذا النص تكاد تصبح عملًا مستحيلًا، والأجدى أن نأمل في أن يستمرَّ طويلًا، كصندوقٍ صغيرٍ يحتوي على أدواتٍ شتّى.

الآن بمقدوري، على الأقل، سداد دينٍ من عرفان لـ:

جوليو أيناودي (Giulio Einaudi) الذي فقدناه هذه السنة نفسها، والذي كان يهوى الألوان أكثر من الزهور أو بقدر حبّه للكتب. كان هو تقريبًا من اضطرّني لأن أقوم بشيءٍ نافع، ولو لمرّة، اعتاد المؤلف، تحبّبًا، اعتباره سطحيًّا. إنّها قصة الألوان التي لم أعرف كيف ستكون، ومن سيهتمُّ بها، وفوق كل ذلك، كيف ستُكتب. أرغمتُ نفسي على كتابتها في غضون سبعة أيام، ملتزمًا بالرقم سبعة عدد الألوان والكواكب، خلال نهارات حارة وساكنة في منطقة سيرميوني (Sirmione)،

كي أتغلب على الكآبة الرتيبة التي تبعث بها مسطحات البحيرات وانعكاساتها المنتمية هي الأخرى لعالم الألوان.

سأتحدّث عن بعض ألوانٍ أكثر من غيرها مستعينًا بالعديد ممّن كتبوا عنها، لأجل بحثٍ سرمديٍّ بمقدوره أن يصبح بكاءً أو نشيدًا.

قال هوفمانستايل (Hofmannsthal): «الألوان هي شكل الأشياء، ولغةُ الضوءِ والظلمات»، إلّا أنّها، فوق كلّ اعتبار، حديثٌ بسيطٌ ومن السَّهل توقّعه، وفي الوقت نفسه، كثير التعقيد. قال بول كلي (Paul Klee): «اللونُ هو المكانُ حيث يتلاقى عقلُنا والكون» متذكّرًا كلمات بول سيزان (Paul Cézanne). وأضاف مارسيل بروست (Marcel Proust): «الأسلوب للكاتب كاللونِ للمصوّر يشكّل معضلةً ليست تقنيةً فحسب،

إنّما رؤيوية». ويذكر إرنست يينغر (Ernst Jünger)، هو الآخر، ببساطة أشدّ: «اللونُ كحرفِ العِلَّة الذي يمثّل العنصرَ الزائل للكلمة؛ في حين أنّ الحرف الصوتي يمثّله الرسم». الكلماتُ نفسها تبدو كديدانٍ صغيرة ملوّنة مصطفّة بمقدورها التحوّل والاحتراق بأجنحة غنية بالألوان، ليلية ونهارية. والكلمات جميعها كالألوان تقبع جيدًا سواء في الأزرق العميق الذي ينتجها أم في الأزرق الآخر العميق الذي يحتويها مثلنا(*).

آزولو، أواخر ربيع 1999.

(*) كل الكلمات التي تشير إلى الألوان تجد نفسها على سجيّتها في

أزرق

السماء العميق، وكذلك في أزرق الدمع الآخر الناجم عن البُعد، كما

الكائنات الحيّة (البشر). [الهوامش المشار إليها بعلامة النجمة (*) هي

من وضع المترجم. أمّا هوامش الكتاب الأصلية فهي واردة في آخر كل فصل].

مقدمة الطبعة الاولى

إنّ علبة الألوانِ عالمٌ صغير من تجلّيات بَنت عليه فيزياء إسحق نيوتن (Isaac Newton) الحديثة، بواسطة ضوء الشمس، ما لها من

يقين، وبالطريقة نفسها كتب يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe) قصّةً كي يجعل مبدأً كونيًّا، ما انفكّ يبحث عنه باندفاع قويّ، أكثر موضوعيةً: ما لا يُتوقَّع من الطبيعة، والبساطة الطبيعية للفنون، ومعرفة كيفية الرؤية والسّمع... إلى جانب مبدأ الكيف.

ليس من الغريب أن أسّس غوته الملاحظات الأولى عن الألوان التي كان حريًّا بها لاحقًا أن تحمله على المجيء بنظرية في ظرف حافل بالخطر وبمصاعب خطرة، عندما كان يتتبّع من الجانب التاريخي المقابل (وقد تفطّن لذلك) حربَ القوات

البروسية ضد جيش الرِّثّة(*) الفرنسي بزعامة ديموريي (Dumouriez) المستفيد من حالة الطقس ومن العوامل غير المناخية للثورة الشابّة. لذلك توقّف

(*) جيش الرِّثّة (esercito degli straccioni): نُعت به جيش فرنسا

بقيادة ديموريي ضد قوات النمسا وبروسيا الساعية لإخماد الثورة الفرنسية. نجحت القوات الفرنسية السَّيئة الإعداد والرَّثّة الهندام في صدّ المهاجمين في موقعة فالمي (Valmy) في خريف 1792 مما جعلها مصدر فزع لأوروبا، وحال صمودها دون سقوط باريس والقضاء على الثورة وأفكارها.

لمراقبة حركة الألوان على الغدران الصافية التي كانت تؤطر الممرّ العسكري، والمُعكَّرة أسطحُها جرّاء حوادث الحرب الحاضرة بقوّة، بقدر ما هي غير مجدية لصفاء تلك الانعكاسات.

ما الذي جاء به العلم إلى عالم الألوان؟ ثبّت الأصباغ الأساسية (السبعة) المُتجلِّية في الظواهر الطبيعية (قوس قُزَح) معيدًا تنظيمها في لونٍ واحدٍ ليس ناجمًا عن مزجها: الأبيض على الأرجح؛ ثم قلّص الألوان الأساسية من سبعة إلى ثلاثة مؤسِّسًا مبدأ التكوين البدئي: هكذا تتولّد من الثلاثة (أصفر، وأحمر، وأزرق) كلُّ الألوان الأخرى؛ بيد أنّ اثنين فقط لعلّهما غير قابلين للاستبدال. طيَّ هذا الشأن كل نظرية تدعم انطباعاتها، وبها تُلوِّن العالم.

لم يفعل الإحساس المُدرِك والمتملّص بالألوان من ليوناردو

دا فينتشي (Leonardo da Vinci) إلى غوته سوى إقرانها تبادليًا بالضوء والظل: هيئات أصيلة من شأنها امتصاص أو إنتاج أصباغ بينها لونان تبرزهما هذه التجلّيات: الأزرق (الظل)، والأصفر (الضوء)، معيّة الشفافية والقرب، الكُمدَة والبُعد. هي أيضًا المبادئ التي تتحكّم في درجات وضوح (سطوع) وامتلاء (تشبّع) الألوان، إضافةً إلى الصِّبغ أو درجته التي هي مبدأ اختلافها نفسه: أحمر، برتقالي، أصفر، أخضر، سماوي، أزرق، وبنفسجي. عدا ذلك تظل المفاهيم التنظيمية المتعلّقة بالفاتح والداكن التي تُمنح مُختلطةً لأصباغ مختلفة الألـوان قيد الاستعمال العادي: ثابتةً بشكل آكد، كما أنّها نسبيةٌ بشكل حقيقي. حتى الأفكار تكون مضبّبةً بشكل واضح وشديدة الوضوح بشكل مربك، عندما تحفل بشيء

من الجنون التنبُّئي بين شرار الفن والحياة الأخضر.

إن الاعتقاد بالنظرية القائلة إن اللون ينحو إلى الامتلاء حين ترافقه البساطة أمرٌ جيّد، لذلك يُكتفى بجدول الألـوان الأساسية الثلاثة، وإنّ في كل منها يوجد مبدأ مساوٍ من تتمّة وتضاد: مزيَّة استدعاء شيءٍ «ناقص» وتعارض متمّم في الوقت نفسه. كالأصفر مع البنفسجي، والأحمر مع الأخضر، والأزرق مع البرتقالي، ألوان متمِّمة في ما بينها، وتندمج في ما بينها وفق تتمّةٍ حتمية. وليس بمقدورنا الحديث، حتى في الخطاب، عن بنفسجي يميل إلى أصفر، وعن أخضر إلى أحمر، وعن برتقالي إلى أزرق، بل أخضر إلى أصفر أو أزرق،

وبرتقالي إلى أصفر أو أحمر، وبنفسجي إلى أحمر أو أزرق.

«الشيء الفاتح ينمو في المحيط المعتم»، فالألوان الداكنة تبرز، كما هو حدسيًا، حين تكون وسط أصباغ فاتحة ولامعة. دأب

صيّادو السمك على وضع رايات سودٍ كي يروا سِلالهم وسط بريق المياه. هذه هي الاعتبارات الأساس لسيكولوجيا الرؤية التي لاحظها ليوناردو وأقحمها «في منظور الألوان»(*) دعامةً نظرية لتجريبه الحَرون.

(*) منظور الألـوان (la prospettiva dei colori): يُعرف أيضًا بالمنظور

الهوائي (la prospettiva aerea). طريقة لإبراز وتمثيل الواقع، تأخذ في حسبانها تغيّر الألوان الناجم عن البعد، وعدم صفاء الصور بسبب وجود الرطوبة بطبقات الهواء المنخفضة، ضمّنها ليوناردو (1452 ـ 1519) كتابه: ميثاق التصوير (*Trattato di pittura*). تأسس هذا المنظور على اكتشاف أنّ الهواء وسط كامل الشفافية؛ لكن مع ازدياد المسافة يصبح كفاف الأشياء أكثر إدماجًا، والألوان أقل صفاءً وتنحو إلى السماوي. مثلما تُرى الجبال البعيدة. ولمّا كان المنظور الخطّي يقدّم تقليصًا مطّردًا لحجوم الأغراض في المدى الطويل، يعمّق

المنظور الهوائي الإحساس بالواقع مضيفًا إلى تقليص العناصر البعيدة تلوينًا مغايرًا وتخفيفًا لحدة كفافها.

تتعزز القوانين الجدلية للألوان، في أغلب الأحيان، بتدوير مثلث حيث ينجم عن الانتقال من الضوء إلى الظل (الأصفر نحو الأزرق أو الأزرق نحو الأصفر) لون جديد مقابل تلك الأساسية هو الأكثر انتشارًا في الطبيعة: الأخضر. إنّه لون الطبيعة الحقيقي الذي يفسّر ببساطةِ تجلّي المبدأين المتحكّمين في كل صبغة: الظل (أزرق) والضوء (أصفر).

وثمة قوانين استدعاء تستجيب لها الألوان، وهي مبادئ تنظيمية للذاكرة تتعزز عند الضرورة من طريق دعامات مثلّثة، كالمفاهيم، بما يشبهها أو بما يخالفها مولِّدةً محصلّات مفسِّرة.

ولطالما قورنت الألـوان كثيرًا بالأنغام، بسبب مبادئها سواء من حيث التجمّع أم التكوين؛ بيد أنّه علينا مقارنتها أيضًا

بالروائح والعطور التي تمثّل مهاميز وأحاسيس تواقتية، فهي تثير تدفّق الذاكرة بذيوعها عن الجسم الذي يقدّمها مقترِحةً رجفات وذكريات. النغمات أيضًا تحرّك الذكريات، إلّا أنّها تدفعها، على ما أعتقد، ناحية الإلغاء ذاته، إلى الصمت الذي هو اشتياق لولبي، وذكرى سلبية. فالموسيقى هي بالفعل هذا الصمت المتقطّع الذي تميّزه النغمات وتشطّره ضمن أشكال هندسية هارمونية؛ في حين أنّ اللون ينتج ويخلق الإحساس العجيب لنفَسٍ يتَصاعَد وينفخ كالنّار.

أمّا الروائحُ فتستثير لذائذَ قوّية، إلّا أنّها ظرفية، ترتبط بعضوها المُدرِك نسيج التجويف الأنفي وغدد الإفراز: الزوائد وأقنية الدفق وما شابه حيث تمرّ موادُّ مجهولة ومُخاطٌ اندفاعيٌّ وأنقعة كريهة. هذه الأعضاء هي محطّات الروائح، كما هي الحُجرة

المظلمة للألوان.

ولطالما عُدّت الأنغام هي الأخرى وبمغالاة، تحبّبًا، وظائف ذهنية. تدخل عبر جزءٍ ثانويٍّ وجانبيٍّ في مقر الدماغ، إلّا أنّها تبدو كما لو أنّها تتغلغل أكثر عمقًا كي تصل إلى داخله غالبًا بحسم يشبه الكارثة. وهي المفضَّلة من طرف الفلاسفة الذين يضعونها في مرتبة متقدمة في سلّم القيم، بحيث تطغى على مزايا الألوان التي في العادة يثمّنونها بتحفّظ، إلّا أنّهم يرفضون السّحر، وهو حقيقتها الغامضة.

الأنغام تُفضي إلى ديمومة، وكثافة، وإيقاع، أمّا الألوان فإلى غموض، ووضوح، وتدرّج. ويمكن للإيقاع والنغم أن يحظيا بتناسق متقارب، إلّا أنّ في ما وراءهما يبدو كما لو أنّ الأنغام تضيع في البعد الفضائي الذي يحتويها (الصدى)، والألوان تذهب نحو

البعد الزمني الذي يحفظها ويستهلكها: نحن مدفوعون تجاه ألوان الذاكرة بالكيفية ذاتها، كما هو الحال مع تجاوب الأمكنة.

وتوحي الأنغام الإيقاعية بطبيعة الآلات التي تنتجها، مستدعيةً ألوانًا صاخبةً صُفّت على نحوٍ متضاد لا تفصل بينها أنصافُ أصباغ ولا ألوان متناغمة، كالذي تمنحه دوزنة نبرات الصوت البشري للأغنية مقابل تناغم الآلات.

وحسبما أعتقد، تعبّر الألوان عن وظائف حيويّة بقدرٍ ما، إلّا أنّها لا تنتمي في عمومها إلى ميكانيكية القلب الرتيبة، ولعلّها إلى النَّفَس وإلى الأعضاء الرخوة(*) الدَّاعمة لحيوية الوظائف البدئية، ولا

(*) الأَعْضاء الرخوة (parti molli): طبيًّا، هي التي تصل أو تدعم أو تختلف

تحيط بأعضاء أخرى كالأربطة والأوتار. مصطلح وُلد في نطاق صور الأشعّة، حيث العظم أبيض وما يحيط به أسود، والبقية بلون رمادي متشاكل.

عن الذائقة وعن النكهات التي تَبنى عليها هناك في الأعماق الإشاراتَ الصغيرةُ لحياة الأبدان غير المباشرة: نمو الشعر، والتئام الجروح، وتغذية الشعيرات، والتطهير وإفرازات الصفراء، وتنقية الدم.

وبينما تشكّل الألوان والطُّعوم على الأوجه كافةً مشاعر نسبية إلّا أنّها منعكسة؛ تُمثّل الأنغام والروائح تأثيرات أكثر آنيّةً، إلّا أنّها غير منعكسة، وبها جميعها يتركّز ويمتد الرجاء والرغبة، الذائقة والذاكرة، والمصير، والشوق، التي بكل واحد منها تتشكّل مبادراتنا ورغباتنا.

هل ثمة وجود لعِلم اللون؟ سبق أن وُجدت رغبة تقنيّة تبني على الألوان علمًا فيزيائيًا للإدراك؛ بيد أنّ الجانبين اللذين اهتم بهما التحليل (موضوعي أو ذاتي، ألوان فيزيقية/ سيكولوجية)

اقتصرا إمّا على توثيقٍ عميق أو على تشفيرٍ ضيّق، بحيث غُيِّبت أحزمةُ الضوء.

وحقيقيٌّ أنّ موطن اللون يغطي مساحةً ظلّت تخومها محل جذبٍ بين الفنون والعلوم، وبين الفيزياء والسيكولوجيا، أرض تُقاس فيها حدود الثقافتين بغية التعتيم على جلاء ما فيهما من أفكار، مبرهنةً على رسوٍّ ميسَّرٍ ومنطقة استحواذ لم يسبق أن بلغتها لا المناهج التحليلية ولا التجريبية. وكم من عالِم فيلسوف توقّف متشككًا إزاء نظرته إلى الألوان، فهي تمثّل قوانين التغيُّر، والإغواء، واللاحقيقة، ومباغتة الظاهرة المعاكسة، وحسم خطاب قوي، وفي الوقت نفسه، هي مصير انتقالي (إيروس يتولّد من إيريس)(*). فالألوان ليست بالجسمانية ولا

(*) إيروس (Eros)/ (ἔρως) إله الحب الحسّي والرغبة، وإيريس (Eris)/ (Ἔρις) إلهة الشّقاق. الواضح أنّ الاختلاف بينهما يتمثّل في الحرف

الثالث (الفكر هو العنصر الثالث). إنّها الأفكار التي تدفعنا تجاه الآخر أو تصدّنا عنه.

بالشيء الحيّ، وليست على وجه الدقة قانون الطبيعة حيث يشكل انعكاسها ذاته تجريدًا ما، وشيئًا مُصنّعًا في آخر طبيعي، أي «هيئات».

إنّ الطبيعة لا لون لها، إذ إنّها تعيش بيولوجيًا، وما يبدو منها ملوّنًا هو نتيجة تجلّيها المستحث تجاه الإنسان والحشرات فحسب، كي تطوّع هذه الكائنات نفسها لقوانين التكاثر الضرورية بقدر ما هي عفوية: فقوانين التكاثر ليست سوى العفوية والمساهمة من دون التفطّن لذلك في تشكيل مناحي الحياة، كالحوارات البسيطة وغير المجدية التي تشكّلها كلمات كل يوم، والانجذاب نحو الحياة أكثر من الإذعان للموت.

تُضاعف الحشرات التي كلّها أعيُن وإدراك كروماتي(*) الألوانَ بحسب ما لأنواعها من قوانين؛ لكنّ اقتصادها في أثناء

تقابلها، لو جاز قول ذلك، يتحقق ببساطة شديدة في أثناء نهارها «المليء بالألوان». هي تعمد خلال هذه اللحظات الكروماتية من اللقاء إلى استغلال وظائفها متعايشةً معها قبل أن تُلتهم أو تتحوّل إلى وجود ضئيل آخر مستمرٍّ لا يهين. ولعلّ من شأن الإيمان بالألوان انتشارَ

(*) لونيّ (cromatico): في التصوير ذو علاقة باللون، وفي الموسيقى مبني على السلم اللوني من (cromo). بادئة معناها لون، صبغ. تنقسم الألوان إلى كروماتية (cromatici) ولاكروماتية (acromatici). الكروماتية ثلاثة لا يمكن الحصول عليها بخلط ألوان أخرى، وتُسمّى أوّلية أو أساسية: الأحمر، والأزرق، والأصفر، ومن خلطها بالإمكان الحصول على كل الألوان الأخرى؛ واللاكروماتية: الأبيض والأسود والرمادي، كاسرة للضوء من دون أن تحلّله. أي غير قابلة للتلوين اللوني.

رغباتِنا وشغفِنا، بما يشبه ذرّات غبار حياة جديدة، ثم مشاهدتها تختفي وتعاود الظهور.

الألـوان تمثّل الخديعةَ الأكثر رصانةً، ومغامرةً من غبار، وآلامَ عيشٍ مروَّضة، كقراءةٍ دؤوبةٍ لقرننا السادس عشر الذي ما انفكّت تتلهّى بتوريثه «طرائقُ» الألوانِ عبر خرافاتٍ مقفّاةٍ موجَزةٍ ذُخرًا للعاشقين كي يعربوا عن حبّه وحمايته أو افتدائه كرهينة، وبثّه ونشره كمرض.

سنقابل أيضًا، في هذه القصة الموجزة، ما ينتمي إلى المظهر المادي للألوان الذي هو عالم تصنيعها، واستعمالها، وحظوظها، حتى الخطوة الأكثر مأساويةً المتعلقة بالعصر الصناعي: من الأصباغ الطبيعية رهن عوامل الزمن وشبحها الأرجواني، انتهاءً بالأصباغ الكيماوية الجسورة، العنيفة

والضرورية كالسموم.

أمّا ما تبقّى، وأكثر من ذلك، فسيكون كحكاية مليئة بأحداث عديدة متفلّتة قريبة من إنتاج العجيبة القديمة القريبة كثيرًا من الجسمانية، إلّا أنّها بكيفية لا تسمح بالخلط بينهما، بمقدورها الاحتفاظ بفن المعرفة من دون الشعور بالثقل أو الخواء.

أرى لزامًا أيضًا شرح عنوان الفصل الأوّل: «حِسّ» (senso) ليس بوصفه معنًى، إنّما بوصفه انفعالًا، وانطباعًا، وذاكرةً؛ و«جسدًا» (figure)، كدفقٍ من صورٍ قبل أن تتلاشى في جليد المفاهيم.

الكتاب مهدًى إلى عودة التصوير.

ليل روس، آب/ أغسطس 1981.

قصة الألوان

ذاتَ يوم، قابل طفلٌ ساحرة. سألها إن كان بمقدورها تحقيق أيّما رغبةٍ له. أجابَته الساحرة: ـ «نعم، بشرطٍ واحد، عليك ألّا تفكّر مطلقًا في اللون الأخضر المائي». أجابها الطفل: ـ «هذا فقط؟»، وقد شعر أنّه سائرٌ نحو السعادة. أضافت الساحرة قبل أن تختفي: ـ «نعم، هذا يكفي»؛ بيد أنّ شيئًا غريبًا ما لبث أن حدث. إذ مهما بذل الطفل من جهدٍ، لم يتمكّن من نسيان اللون. ومرّ وقتٌ، لم يقتصر الأمر خلاله على عدم تحقّق رغباته وحسب، بل أصبحت الحياة لا تُطاق. وما إن كَبُر الطفل، وبدا أنّه طاف العالم يائسًا، حتى بات مؤمنًا بأنّه ضحيةٌ لعنةٍ ما.

الفصل الاول

حسّ الألوان وجسدها

يرى الإنسانُ، بخلاف أغلب الثدييات، الأشياءَ ملوّنةً، كالأسماك، والزواحف، والطيور، وبعض الحشرات العاملة والقصيرة الأجل، كالنحلة واليعسوب. هذه حالةٌ من شكٍّ شديدة الحساسية استندت إليها كل نظرية علمية عن جوهر الألوان نظير حالةِ ظهورها المتقلّب وكيفية إدراكها، ونظير عدم جدواها الشديد الانتظام.

كان إسحق نيوتن يُنهي متأخّرًا درسه في علم البصريات (*Optiks*) (1704)، صانعًا ركيزةً مهمّةً لدعم إدراك الألوان العلمي «بنظرية متينة ومتماسكة... مؤسَّسةً على تجارب آكدة ومفكِّكةً الظواهر كافةً» عبر مبدأ فيزيائي بحت، مانحًا استحقاقًا رصينًا

للظواهر الكبيرة والساذجة المعروفة منذ أمد طويل، كقوس قُزَح، وانعكاسات آنية البلّور، وفقاعات الصابون. رُبطت كل الأشياء التي كانت متعلّقةً بالأجسام الشفّافة بالظاهرة الوحيدة لانكسار الضوء وبالتصنيف المعبِّر عن ألوان الطيف الشمسي (أحمر، برتقالي، أصفر، أخضر، أزرق، نيلي، وبنفسجي) التي غدت دولاب نيوتن الـدوّار[1]. ثم مـن ألـوان تـومـاس يونغ (Thomas Young) (1773 ـ 1829) الفيزيولوجية الثلاثة التي تبعتها ألـوان هيرمان فـون هيلمهولتز (von Helmholtz Hermann): أحمر، أخضر، أزرق أو بنفسجي،

تحقَّقَ تبسيطٌ كان من شأنه وحده فقط أن أجاز إعادة تصنيعها. انتهى الأصفر إلى نكران ثم اعتُرف باستحقاقه مكانةً بين الألوان الأوّلية؛ بيد أنّ الألف باء الكروماتي، المقبول عالميًّا، توصّل في النهاية إلى: أنّ ثلاثة ألوان أصلية تكفي لإنتاج كل الألوان الأخرى. وبالمقدور القول إنّ هذا، مع بعض تأرجحات صبغية، يمثّل أساس أيِّ إنتاج تقني للألوان، ثم أخيرًا رؤيتَها الأكثر بساطةً وغلبةً أيضًا من جهة الإنسان صاحب العين الثُّلاثكروماتية(*) حصيلة القرنين الأخيرين. حدث ذلك بسبب النقص المطلق لديمومة الألوان وثباتها نظير أغراضهم ووسائلهم (من الفوتوغرافيا إلى التليفزيون)، حيث صُنّعت الألوان الحديثة التي تحتفظ، نظير تلك القديمة المؤسسة قاعديًّا على

الجوهر وعلى الثبات، بمفاهيم إنتاج جمعية بقدر ما هي طرحية، تنقل من إحساس ثابت إلى تعدّدٍ وتنوّعٍ مطلقين.

ظلّ ميدان اللون زمنًا مديدًا ساحةَ معاركَ فلسفية ـ علمية متأجّجة، وعلى الرغم من حماية عملية علمية متواضعة وغارات الفن الحديث الملغّمة، يقدّم الآن نفسه كمَقلعٍ غارقٍ اكتظّت أماكنه بتحاتّ الجلاميد وبموادَّ مهجورة، إلى جانب طبقات متحجّرة ونباتات عضوية تطل من فوقها كتلٌ أقامتها الثقافتان.

(*) النظرية الثُّلاثكروماتية (tricromatico): بالإنجليزية trichromatic) color vision): قدّم العالم البريطاني توماس يونغ (1773 ـ 1829)، في دروسه فرضية طوّرها لاحقًا الطبيب والفيزيائي الألماني هيلمهولتز (1821 ـ 1894)، مفادها أنّ إدراك الألوان اعتمد على حضور ثلاث ألياف عصبية

مختلفة النوع بالشبكية، لكل منها ردة فعل إزاء الأحمر والأخضر والبنفسجي.

ارتبط بمواد اللون، منذ آرسطو وحتى ديكارت، وصولا إلى التنويريين الذين جاءوا بنظام منفتح من إيحاءات ومدركات، العديدُ من عُقد الخطاب الفلسفي: على سبيل المثال، عن الأصل، والكيف، والحسّ، والتفسير، والحقيقة... إلّا أنّ كل فيلسوف ـ كقول غوته ـ عندما يسمع حديثًا عن الألوان يرى الأحمر(*). ودومًا ما ظهر اللون كتفسيرٍ بدئيٍّ للظواهر وغاب في الآن عينه كتقليدٍ طيَّ الخطاب التفسيري الحاسم. وتستدعي الحوارات المتلوِّنة بعض الحقائق القريبة من الأشياء، إلّا أنّ تلوين الحوارات ينجم عنه، منذ السفسطائيين، خلقُ صور متقلّبة وإيحاءات خارجة على القياس بغية تعزيز الاعتقاد ببعض حقائق بدلًا من أخرى. وقد أدى اللون والرسم، تبادليًا، في قصة الفنون البصرية أدوارًا متناقضة: دور الحرية والرغبة (libertas)،

أحيانًا، والحاجة والجبر (obsequium)، أحيانًا أخرى.

وعلى الرغم من الجهد الذي يقوم به من فَرَّقوا وأطاحوا بالصّلة بين الكلمات والأشياء (أولو الحُبسَة)(**)، لا يسعهم التمييز بين كُبَبِ خيوطٍ مختلفةِ الألوان.

لِذا، في ما يخص التحليل وإدراك اللون، نجد أنّ بلّورات قليلة فقط انعزلت وتمايزت، رويدًا، نظير الثقافات المادية المختلفة التي

(*) رؤية الأحمر (vedere rosso): إشارة إلى الثور الهائج، أي الحنق... فالفلاسفة لا يطيقون شأن الحديث عن الألوان.

(**) الحُبسَة (afasia): بالإنجليزية (aphasia) من اليونانية (αφασία)، وتعني الخرس. فقدان القدرة على الكلام أو فهمه، وتتوقف

قدرة ومعاناة صاحبها على المنطقة التي لحق بها الضرر بالدماغ ومداها.

أنتجتها بذاك التبسيط الذي جعل من الآلة ـ العين المدرِكة للضوء نموذجًا موضوعيًّا بقدر ما هو ضروريٌّ وملائمٌ لتلك الرؤية.

كان يُنزع، في ما يتعلّق أيضًا بأوّل تطوّر مادّي وفنّي، إلى تقليص الألوان البدائية إلى ثلاثة: أبيض، وأسود، ومُغرة، مثلما يظهر ويتخثّر أبيضُ الكلس والجبس، وأسود الفحم، وأحمر الطَّفل المُصفَرّ أو الطِّينة الصدئة؛ غير أنّ هذا المبدأ الثُّلاثكروماتي والبدائي الذي تقترحه علينا الثقافة العِرقية يمثّل جدولًا فعّالًا خضع للتقليص أكثر من ذاك العلمي المتعلّق بالألوان الثلاثة الأساسية القريبة جدًّا من طول موجاتها، بحيث تبدو كأنّها غير مباليةٍ بالأغراض المُلوَّنة بها. وفي الواقع، تخضع عناصر (corpus) الألوان البدائية المختلفة وتلك «المتحضِّرة»،

جميعها، لمقارناتٍ وطِراق تلك الأغراض المنطرحة الممثّلة (بقدر ما هي تقنيات تنتمي لتقنيات الإدراك والرؤية) لطرائق تعود إلى تجمّعات ومجتمعٍ ما: لنفكّر بمئات صنوف أحمر قبائل الماوري (Maori)، وإلى سبعَة أنواع أبيض الإسكيمو، وإلى أكثر من مئة درجة رمادية مُدركَة من طرف إنسان القرن العشرين بالمدن الأوروبية.

أخيرًا ثمة تحاليل قريبة، إلى حدٍّ ما، وُجدت بـأُرُوم لغوية وبالمبادئ المولِّدة لخطاب الألوان استوجب عليها احتواءَ، منذ البداية، «مصفِّيات مصنِّفة» من اللغة الأصلية ذاتها (حين لا يتعلّق الأمر بمخطط تجريدي معياري مقاوم للحساسية الكروماتية). بذا يُتجاهل ويُفتقد أكثر أشكال الإدراك الكروماتية

من حيث الابتدائية

والحدس، مثل: التدرّج (اللون المسيطر مقابل مجموعة المواد الملوّنة ضمن مقارنة)، والورس (اللمعان أو مقدار الضوء المصاحب للصبغة الباهتة أو الناصلة)، والتشبّع (الدرجة الحاسمة والمشحونة للألوان الطافحة التي تكاد تستدعي من المادة أكثفها وأنقاها). كل هذا يشكّل الحديث عن إنتاج اللون حتى فوق وصائد عالم اللون القديم والبدائي التي لم تكن يومًا مختزِلةً حيث من غير الممكن ربطه بمبدأ وحدوي، وتشاكلي، ومنحى كروماتي. على الرغم من ذلك يظل بالإمكان الوصول إلى مخطط مقلّص، على الأرجح، يشمل نوعًا من تطوّر إدراك اللون ضمن مجموعة عريضة من نتاج الحضارات البشرية التلويني، نجده في الجدول اللاحق القابل للقراءة من اليمين إلى اليسار، والقابل للتشفير وفقًا لمبدأ انتشار يعود أصله إلى لونين

أساسيين (الأبيض والأسـود) يتطوّران تعارضًا وتمايزًا نظير ذاك اللون الذي يولد بَـدأةً بعمق كل حضارة بما يحمل من دم وحِياة: الأحمر[2].

أسود أبيض	- أحمر	أخضر-أصفر أصفر- أخضر	- أزرق - بنّي -	أرجواني وردي برتقالي رمادي

وبالمقدور استنباط دليلٍ آخر على تشاكل هذه التحاليل التي تتقدم عبر آليةِ اختزال من خلال مقارنة العيّنة الحديثة من تصانيف الألوان بـ «خطاب الألوان» المستقى، على سبيل المثال، من الأشعار

الهوميرية. هذا يستدعي في جزءٍ كبير عالماَ من مظاهر متملصة، حيث يسفر التقريب البسيط لمجموعة الألوان عن جوهر كروماتي يشتمل، بدقة شديدة، على مسار تاريخنا الغربي نحو الكلاسيكية: هنا نجد استسلامًا وغيبًا وفقدًا عوضًا عن اكتشاف. ونخمّن نحن التناظر الفاتر المحدِّد لهذه الأصباغ الخمسة الكلاسيكية نظير (السبعة) الأخرى لحضارتنا الكروماتية الوافدة من نيوتن: «أبيض» (leukos)، «رمادي» (glaukos)، «أحمر» (erythros)، «أخضر» (chloros)، «أزرق» (kyanos): نتيجة عدم تماثلٍ كهذا تُفتقد الأصباغ الأخرى.

وضع أوجين شوفرول (Eugène Chevreul) أهمّ كتالوغ لعالم الأصباغ القديمة الألوان وتطبيقاتها بالفنون الصناعية... (*Des applications aux arts industriels*...)

couleurs et de leurs، (1864) الذي بدا موسوعةً دقيقة اشتملت موادها على 'أربعة عشر ألفًا وأربعمئة' درجة كروماتية مادية إزاء وفرة الملوِّنات الصناعية الجديدة (أنيلين، وموفين، وأليزارين، وفوشين، وميثيلين...) ثمرة التقدّم وأغلب أعمال الكيمياء الصناعية في القرن التاسع عشر. أصبح بالإمكان، ولا غرو، إنتاج النوعيات الصباغية السائدة للأحمر الأرجواني والأزرق الداكن، والعزوف إلى الأبد عن استزراع نباتات كانت حتى ذلك الوقت تشكّل مادة الصبغة المنتجة، كالفُوّة والوسمة، انتهت لتظل معرفةً نباتيةً ليس غير، متخليّةً للأراضي والأرياف الزراعية القديمة عن الأسماء المتداولة قبل العصر الصناعي.

كان شوفرول، فضلا عن تدوين كل صبغة ممكنة، يعمل على الإحساس الكروماتي النيوتني مسرِّعًا رجحان تناغم توازنها الإمبيريقي بـ: «دوائره الكروماتية (cercles cromatiques)» الشهيرة (تجربة عسيرة في حدّ ذاتها جرّاء النسخ المطبعي وفقًا لطريقة الطباعة الحجريّة الملوَّنة (cromolitografico) (1 855) الوارد ذكرها مرارًا كقاعدة تنظيرية بتصوير الانطباعيين والتقسيميين. كان شوفرول يُظهر أيضًا نوايا أكثر بساطةً ارتبطت بمنهج سماه هو نفسه «تجريب متأخر» متوخّيًا من ورائه: تصنيف الألوان، والتعرّف إلى التأثير الناجم عن خلطها، وعلى تأثير تضادّها[3] بروح إيجابية جديدة، إلّا أنّها ظلّت تنويرية الطابع.

كان كل استقصاء ممنهج عن اللون، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، يقترح برنامج تنوّع الأغراض الملوَّنة المنضبط

الحديث مطوِّرًا، في الوقت نفسه، آفاق الإنتاج والتمدد الصناعي.

كانت تجربة اللون الكيميائية ـ الإنتاجية الجديدة تلغي إدراك الألـوان السابق المكتسب عبر خلطات صبغية سرية محلّية دأبت على الاستعانة بنباتات وحشرات حيث كانت تُراعَى جودة اللون، وكانت في علاقة وثيقة بأوقات عمل طويلة؛ في حين أنّ المادة اللونية ذاتها كانت
تُطَعَّم هنا بتطبيق متنامٍ ومُسرَّع، إلّا أنّه بدائيٌّ، نوعًا ما، ضمن حدود تدرّج الألوان الحمراء والزرقاء الحصري. يُولد، إلى جانب الإذلال الصناعي للأصبغة كرفضٍ لكل لونٍ آلـيٍّ، التأثيرُ العكسيُّ «للونٍ جماليٍّ» مرتبطٍ بالذاكرة، وهي حساسية مقتطفَة بمقدورها إبراز كل تلك الاهتمامات بالألوان المفتقدَة، والصبغات المخفَّفة، والحائلة

نتيجة الاستعمال والنظرات وغبار الزمن: الآلوان «البدائية» الحقيقية للسّلف القديم مخلَّفة على قفا الفانتازيا الحديثة.

اليوم، وبحقّ، يبدو الإدراك البصري المؤسَّس على

لونين
أساسيين هما الأحمر والأزرق كما لو أنّه يخضع
مساهمةٌ حدسية وتخطيطية لعمل طردي يخص

لدماغ مزدوج:
الأحمر، وردّةٌ
فعل جذبي تخص الأزرق (على المنوال ذاته تكون الألوان الحارة والألوان الباردة حيث تعود المرجعية إلى هاتين الصبغتين المسيطرتين) ممّا يستدعي، لاشعوريًا، معارضةً رمزيةً الأصول للّون الذكوري والأوراني (الأزرق)، مقابل اللون الأنثوي والأكتوني (الأحمر)(*). نحن إزاء «اجتثاثِ

للحساسية»، عمومًا، إذ حين نوسّع هذه التناقضات البدئية بلا منطق، لا نفعل سوى ملاحظة كم من تعسُّف في التمييز بين أكداس المعاني العريضة المصاحبة لعالم الألوان. المعاني كالألوان ـ بالمستطاع التوكيد إجمالًا ـ لا تعبّر عن أيّ حقيقة ولا عن أيّ قيمة وصفية ما إن تُعزل عن الكيفية المتنوِّعة والمغايرة التي «جيئت» أو «انتُزعت» بها. هي مرتبطةٌ بأشكال، وتقنيات، وحكايات نتاج يدوي، ومظاهر إدراك، حيث كل ما هو بدئي وبدائي يُخمَّن ضمن دفقٍ من أشخاصٍ إزاء أغراض، وأغراضٌ

(*) يبدو أنّنا نركّز دائمًا على لونين: الأزرق ثم الأحمر. ونظرًا إلى حركتيهما المتناقضتين من طرد وجذب ينجم عن ذلك معارضة رمزية. يرمز الأزرق (urano) للذكر الذي بحسب الموروث الهندي والصيني يمثّل هبة إلهية،

لذلك قُرن لون السماء بالأزرق رمزًا للأفضلية وعلامة ضد التطيّر كي تحميه الآلهة. أمّا الأحمر (ctonio) فاقترن بالأنثى رمزًا للخصوبة.

تعلو آشخاصًا(*). لا مجال لمقارنتها بآجسام انضباطية ناجمة عن مغامرات أخرى زمانية ومكانية.

إنّ كل اختزال علمي وكل نتاج صناعي للكون الكَروماتي، هو من دون شك، وجهٌ آخر لحقيقة تقتصر على تقنيات صنعت لنفسها ذاك الكون الكروماتي الذي يتشكّل فوقه (بفعل المماثلة والأمر) العلم التطبيقي نفسه.

عمليًا، توجد الألوان في تبادل العلاقات البسيطة (أو الأسباب) التي تربط بين كيفية رؤيتها وتلك التي تنتجها وتثبّتها(**). بعد ذلك بمقدورها التوسّط أو التعازل ضمن تشظّيها في سبيل البقاء والمقاومة والانفجارات الشبيهة بموجات تاريخية من تعظيم يُحدِثه اللون الجارف. لذلك ليس علينا التوهّم أنّ بمقدور مسائل اللون، بسبب طواعيتها الواضحة لكل لغة ولكل

مخطط، التغلغل داخل خصيصة (تعود لنا) مثالية من لون ـ وظيفة ـ انفعال، توكيدًا لإشارات ساذجة تعود إلى سيكولوجية الإدراك أو أسوأ من ازدواجية حفظ وثائقي عقيم فوق كتالوغ أصباغ يكسر سلّم هوية الألوان.

يصبح اللون طيَّ غياب الوحدة هذا، وينسب متساوية، استهلالًا منطقيًّا لطرح تكثيف المادة، بقدر ما هو أيضًا تقنية مادية من

(*) كل ملمح بدئي وبدائي للألوان يُشار إليه ضمن علاقة مائزة بين أغراض (أشياء ملوَّنة) تتعارض مع أشخاص أو أشخاص لا يتلاءمون مع أغراض. هذا كلّه يعكس التباين بين عهود تاريخية سواء في الزمان أو المكان.

(**) الحس الكروماتي: سلوك العضو المبصر لإدراك وتمييز الألوان ضمن تدرّجها.

«موضوعية»، وإضافة إلى فكرة تزيينية وإلى صبغة معالجة على

الواقع
تتكثّف مع الواقع. إنّ اللون يرسم من دون انتظام محدِّدًا مساحات عدم استمرارية وكلَّ فضاء مـادّي، وكل قصة أيديولوجية، واضعًا أمام كل ملاحظ وكل تحليل إدراكي مبادئ لاتجريدية عن

المكان،
أراثيةً كمرجعية، وأحاسيس بالتوقّف ومباغتة بقعٍ جرداء تجوُّلًا داخل الغابة، وذكريات عن أشياءَ وأمكنة سبقت مشاهدتها. الأمر الذي

لا يجيز تشكيل أيّما عِلم بمقدوره الحديث، على نطاق واسع، عن الوجود الفانتازي للّون ما إن ينفصل عن الأشياء التي تتقمّصه، وعن الأحاديث المتلوِّنة والانفعالات التي تحدّده معالِجةً إيّاه

كانبعاثٍ من طاقة ليست بالضرورة مرئيةً من العين البشرية

الحسّاسة فحسب، إزاء ترددات دقيقة التحديد: تلك المتعلّقة برؤية

الألوان، و«ولادات خفيّة» و«خلجان من ظل» رمبو

(Rimbaud). علينا ألّا ننسى أنّ للألوان تاريخًا ماديًا وثقافيًا وضعَ محِلَّ مقارنة، ضمن علاقات من تبادل وتبعية، حضارات اقتصر تواصلها على ندرة التوابل عبر سوق المنتجات الشرقية والأميركية الشمالية ـ الجنوبية: إنّ أسود الصين والمسحوق الأسود، وألوان اللكّ (lacche) اللامعة، فضلًا عن أوراق جزر الأنتيل (Antille) النيليَّة، وقِرمِز أميركا الوسطى، وخشب الكارمين المسمّى «برازيل»، إلى جانب «الألوان النفيسة» للأحجار والمعادن، مصدرٌ للأحلام بفضل بريق موادّها المشعّة.

وعادةً ما تخضع طبيعة اللون، بصفة شبه دائمة، إلى تفسير متناقض العلاقة مع الشكل، كما لو أنّنا إزاء مادة غاية في الرهافة: إدراكٌ مستوعب بغية التحقّق من الحكم الذاتي على الواقع، وفي

الوقت نفسه تثبيتَ قاعدةٍ (الطيف الكروماتي) بما هي خلاصة وموضَعة للواقع. تُسمّى الألوان الأولى في الغالب «فيزيولوجية» إلّا أنّ بمقدورنا تسميتها أيضًا «سيكولوجية» (ليست مدرَكة إنّما قابلة للإدراك)؛ أمّا الثانية فألوان «فيزيقية» عُرفت داخل هذا النطاق باسم غير مناسب هو ألوان «ذاتية» تخص كل مسألة (حيوان، آلة، مادةً) مُدرِكة، ومتفاعلة، تتأثّر بالانطباعات كروماتيًا. وإنّ كل علم إيجابي وكل تقنية أو سيكولوجيا تخص الرؤية فُهمت دائمًا لتصفية وإعادة تنظيم كل صورة وتجلٍّ مرئيٍّ بتفسيرات «أكثر واقعية» عبر نُسخ أخرى ملوّنة تُفكِّك الفيزيقي بالمَعيش، مثلما تتبدّى التأثيرات الثقافية بقصص التصوير المتشابكة، وبالطباعة، وبالفوتوغرافيا، وبالسينما، عوضًا عن حكاية مستقلة، بقدر ما هي غير مجدية للّونِ، تعلو أيّ تمثيل أو اتصال مرئي. تنظر هذه

العمليات، غير الموحية والمونوكرومية، إلى الفنون كما لو أنّها نتاجات ساذجة تظل، جذريًا، متميّزةً عن الإلهام الفنّي الـذي سيلجأ إلـى اللون الصرف (من التصوير الانطباعي وحتى ذاك اللاشكلاني) تمجيدًا مطلقًا لبرنامجه التجسيمي بعد أن عُصف بالشكل.

بيد أنّه عقب كل تأثير اختزالي أو تمجيد للّون يُتوصّل، بتوازن كافٍ، إلى تصنيفات غوته ماقبل الجدلية التي تطرّق لها في **نظرية الألـوان** (*Farbenlehre*) (1808 ـ 1810): ألـوان «فيزيولوجية» (سُمّيت بكتب أخرى ظرفية، مُتخيّلة، فانتازية، عَرَضية، ظاهرة، متفلِّتة، وطيفية) وألـوان «فيزيقية» (سُمّيت أيضًا ظاهرة، متفلِّتة، زائفة، متغيّرة، مخادعة، مفخّمة، وفانتازية)

وألوان «كيميائية» (عُرفت

بمسمّيات: مادّية، جسمية، مكينة، ثابتة، جوهرية، وحقيقية). تبدو هذه المسمّيات، بسبب الرغبة الحقيقية في تمييز موضوعية وذاتية الحكم لا سيّما في ما يخص نوعَي الألوان الأوّل والثاني، متناقضةً والنعوتُ مشوَّشةً: بينما تنتزع تلك الفيزيقية صورةً فعليةً لها جرّاء عدم ترددها، وتستدعي الألوان الفيزيولوجية كمالها المنطقي عبر الألوان البيولوجية وعمى الألوان(*)، تُبين تلك الكيميائية بغتةً عند بدايات تلك اللحظة الأمل في علمٍ أعمى أمام فنٍّ عظيمٍ قيد الاحتضار.

أهي مجرد مشاعر واهتزازات، حيث يعلو السبب فوق التأثيرات (نيوتن) أو حساسية ومبادرة فكرية عبر إدراك الشبكية في ما يتعلّق بالكثافة، والانتشار، والنوعية (شوبنهاور Schopenhauer)؟ هذه حركة من تبادل قطبي يبرز من حولها

قوس قزح (iride) مُباغِتًا نتيجة اقتران التباين وعدم التباين الانضباطيّين.

ولطالما ارتبط الحديث عن اللون، منذ الأزل، بملاحظة الأشياء في الضوء اقترانًا باعتبار طبيعة كل منهما، وعلى اختفاء الأخير المتمهّل أو توجُّسه. هو اللون إذًا سواء من حيث هو مادة ملوَّنة أو

(*) عمى الألوان (Daltonismo): أو عدم المقدرة على إدراك اللون كليًّا أو جزئيًّا. قصور ذو طبيعة جينية؛ لكنّه ممكن الحدوث جرّاء خلل في العين أو العصب البصري أو الدماغ أو بسبب التعرض لبعض المواد الكيمياوية. قام الكيميائي والفيزيائي الإنجليزي جون دالتون (1766 ـ 1844)، بنشر موضوع عن عمى الألوان بعدما اكتشف أنّه يعاني منه، وبسبب أعماله في هذا المجال تُسمّى هذه الحالة (daltonism). تُطلق الآن هذه التسمية على حالة واحدة فقط هي: عمى الأخضر والأحمر

.(deuteranopia)

من حيث هو ناجم عن احاسيس او من حيث هو حلم. وسيَستعان للإشارة إلى بعض التمييز بنعت «اللوني» للمثال الأوّل لكونه ينتمي إلى جسمانية ومادة، و«الكروماتي» للثاني، إلى جانب ظواهر الإدراك والإيحاء أيضًا من دون الرغبة في تمييز، داخل تدفّق الألوان الموحّد لضفّتين، المُدرِك من المُدرَك. بدلًا من ذلك سيُتكلّم على تبادُل متبادَل لقيمة مصنّعة أو مقلّصة للألوان مشتقٍّ من تلوّث هاتين العمليتين للتحرّي عن الوظائف والمسار: حيث تتفرّع الهويّتان وتتقلّص الثنوية، خطُّ ظِلِّ تجلّي اللون وآلته الضوئية الاصطناعية(*).

(1) Newton, *Optiks: or, a Treatise of the Reflections, Inflections and Colours of Light,* Innys, London 1730 (4a Isaac *Refractions,* ed.). ورد دولاب نيوتن بالفصل: *of Primary Colours, the*

of each being givent, to Know the Colour of the In a mixture

Quantity and Quality

Compound, pp. 154 - 58.

(2) الجدول مأخوذ عن نص: Berlin e Paul Kay, *Basic Color*

Brent

Terms, Berkeley - Los Angeles 1969.

(3) انظر: Chevreul, *Cercles chromatiques... reproduits au*

moyen de la chromocalcographie, Paris 1855 Eugène، ولوحات أطلس

من العمل الرئيسي قانون تضاد الألوان التواقتي *du contraste simultané des*

(De la loi couleurs) باريس 1839.

(*) لأنّ الألوان تتجلّى في الوقت نفسه تبعًا لملامح ظل لا يمكن توقّعها

وتأثيرات ضوء مباغتة.

الفصل الثاني

اللونُ بصفته هيئة ومصيرًا

تشكّلت ألـواح وكتابة الألـوان المصرية وفـق مبدأ محاكاة الأحـجـار الصّلبة حيث تتغلغل فـي رمـزه مكـوّنـات التصوير الشائعة. وعندما كسَا المصريون كهنتهم بملابس بيضاء، حاكاهم في ذلـك اليهود الذين ربطوا الجواهرَ بنظام أخلاقي كـان على رجـال دينهم التقيّد به، إلى جانب الألـوان المُستدعاة المقتصرة على طوائف إسرائيل الاثنتي عشرة: العقيق الأحـمـر: الأحمر والشجاعة، الزمرّد: الأخضر وترياق السم، التوباز: الأصفر والدماثة، الغارنيت: البرتقالي ودفء الحياة، اليَشب أو اليَشم: الأخضر العميق والخصب، الزّفير:

الأزرق والنقاء، الجَمَشت: الأرجواني والقوّة، الأماتيست: البنفسجي ومقارعة الحزن، المرو الرمادي: الرمادي اللؤلؤي والسرور، العقيق الأخضر (الأَليفين): الأصفر الذهبي المضاد للحسد، البيريل: السماوي والسِّلميّة، والجَزع: الوردي والعفّة.

أمّا مواد المصريين الملوِّنة: السماوي اللازوردي (kheśebedh)، والأحمر الياقوتي (khenemet)، والسماوي (nešemet)، والأخضر الزمردي (mefekat)، والبنّي الداكن (kem)، فتمثّل مجموعةً تلوينية جسمانية، إظهارية، ظِلِّية، حتّت أوجين ريميل

(Eugène Rimmel) في سنة 1870، على تشكيل، تماثلا، مبادئ فن تجميل ليست بالبعيدة: «الأبيض مُصحِّح لون البشرة، والأحمر مُرمِّم نضارة الوجنتين، والسماوي مُبرز حدود الجبين، والقرمزي مُحيِي الشَّفتين، والحِنَّاء (أحمر ناعم). واهبة الأناملِ لونَ الفجر»[1]. تُضاف إلى ألوان الإغواءِ والظهورِ العجائنُ التجميلية الأكثر انتشارًا كي تكون جديرةً بالتقديم إلى آلهة الجحيم، وتحلّ مكان لونَي الحياة: الأسود (śemeti) والأخضر (uadh).

ولتثبيت مبدأ التواصل بين المادة الملوّنة والبدن، ثمة إشارات في الطبيعة أيضًا بدرجات الأحمر المعروضة (عُرف، ولسان، وجنس) بمقدورنا الإشارة إليها على أنّها «إظهارية» «ترغيبية». وبتجلّي أو بعرض هذه الألوان

«الظاهرة» يتولّد استدعاء، واهتمام، وإعجاب، ورغبة اتصال أو صدام، وتأجيل محرِّض، واستعراض شهواني، وغواية/مسعى: ظرف يتنامى فنيًّا بتأثيرات من تواصل وتنكّر بدرجات وصبغات واسعة من ممارسة تجميلية تختص بتلوين وزينة الفم، والأنامل، والحلمتين، وشحمتي الأذنين، والمنخرين، والوجنتين، والرِّدفين، وشفرتي الفرج، وقضيب الذكر.

ألوانٌ أخرى بالإمكان تسميتها (بسبب الإنتاجية الإدراكية المقتصرة على الألوان الفيزيولوجية) «مضمَرة» أو «انفعالية» بدرجات أزرق داكن وأخضر، وبمزايا غيبية تُوحي بمَكمنها، بل حتى بحالة الاتحاد والمشاركة إلى جانب محدودية المقرّ أو المكان. إنّها ألوانٌ «حُبلى»: رمزُ استحواذٍ ممارَس

وانتماءٍ معزّز لحظة التقديم

والعطاء. وتحظى آلوان الوشم الزرقاء المحبّرة بهدف مزدوج يبرزها عن الوسط الحيّ، بل على الأرجح أنّه يميّزها لتظهر كقطعة منه بقدر ما هي نوع أو جماعة. الوشم ضرورة للرجال ليكونوا رجالًا بحقّ، وذاك الذي يظل بإهابه فحسب لا ينماز عن الحيوانات ولا عن بقية الحيّ والمرئي، لا ينتمي إلى الحشد ولا إلى المقر المصطفى من القرية: لا «انتماء له»[2]. إذ إنّ عملية جراحية تصويرية تُلقّح، كما لو أنّها عذابٌ شرعيٌّ واصطناعيٌّ، إهابًا مغايرًا فوق البدن البشري ينتهي بالانتماء له كثقافة ومصير. لذلك تُغطّي الأطرافُ الموشومة باللون السماوي، كالماء، الطاقات الحُمر للدم والنار والحياة والطبيعة، حتى لا تضطرم وهي المأسورة والمحميّة فجأةً، وتنتشر لتبلغ أبدانًا أخرى

خاضعةً ورهينة، صانعةً قصصًا ومصائر: روابطُ شديدالتناقض وعديمةُ التشابه تمسك بالفنِّ مغلولًا إلى الحياة، وبالألوانِ إلى اللون.

إنّ آدم، أوّل اسـمِ بشريٍّ، وفقًا للموروث اليهودي، يعني: «أحمر» و«حيّ»، وحتى في اللغات ذات الأصل السلافي: «أحمر» يعادل «حيّ وجميل». ومقابل الأصل والتجريد غير المادي للأبيض والأسود (ضوء وظلمات) لوني الفوضى والتنبؤ الكهنوتي، يمثّل أحمرُ الدم والحياة الطاردَ الأقوى للموت الكابي، وهِبةَ شيءٍ ما ذي حياةٍ للمتوفّى. وما الآنية الصينية «الحمراء كدم الثور»، ذات الأصل القرباني، سوى علامة للأحياء تحل محل الفرد الذي عاش بـ «ظلّه الملوَّن بالأحمر»، كأمزجة بدنه التي لا

تتعدّى المألوف في الحياة

المحيطة به، والتي «سُلبت» بكيفيةٍ ما وسُحبت من الإناء المُلقى الآن فارغًا وأحمر.

ألوانٌ كالأصفر، والبرتقالي، والأبيض، تتدخل ضمن «إظهارها» المتاح كدَفعةٍ طـاردةٍ لشياطين أو للعنة بمقدورها تحديد مناطق محرّمة ومائزة إن لم تكن الميزة المصونة ذاتها، كما هي لدى الكهنة، والأنبياء، والمخنّثين (المُهق زمنئذٍ)(*). ألوانٌ أخرى تندرج ضمن التصنيف الكبير من الأصبغة «المضمَرة» كالأسود والبنفسجي (اللون الداكن والرمادي في العموم) من شأنها الإشارة إلى حرمان مؤقّت، وأبدي أيضًا، من الانتماء إلى جماعةٍ ما؛ ليست الجماعة داخل الجماعة من يهب أفضليةً للألوان «المائزة»، إنّما حسم منطقة واضحة التهميش أو الأقلّية، كالمرض، والترمّل، والعبودية، والخيانة، التي حظيت

بشكل شبه دائم، كثيرًا أو قليلًا، بتحرير أو استخلاص طقسي وفق الحالة البدائية، إلّا أنّ بوسعه البقاء مؤجّلًا إلى الأبد ما لم يحدث التطهير أو التعويض. كان لون الإهاب بمثابة الكساء الراسخ لهذا الإقصاء من دون القول بأنّ لدى الطبقات الاجتماعية «المميّزة» بمُسمّى النظام الطبقي الهندي فارنا (varna) المعنى الفعلي للّون.

(*) مُهق (albini): مفردها أمهق (albino). اضطراب خلقي يتميز بغياب

كامل أو جزئي من خضاب الميلانين (melanina) في الجلد وقزحية العين والغلاف المشيمي بالعين والشعر، نتيجة غيابٍ كامل أو جزئي أو عيب من إنزيم تيروزيناز (nzima tirosinasie) إنزيم يشارك في إنتاج الميلانين. ولمّا كان تطوّر نظام الإبصار يخضع بقوّة إلى الميلانين، فإنّ غياب أو نقص هذا

الخضاب له تأثير كبير على الرؤية.

ويتفاعل موضوع التقدير والريبة
بشكل أوضح، مع ظهور اللَّوْن الذي

في العالم اليوناني،
أضحى لاحقًا مرشَّحًا
أبديًا في عين الثقافة الغربية: كان للفيثاغوريين عدم

احترام واضح للّون معتبرين، بعمق شديد، المظهر

الجوهري ثانويًا أي نعم، إلّا أنّه خارقُ التجلّي وباعثُ

الإيحاء. يبدو أنّ هذا
يدمغ سمة الاهتمام العلمي المسيطرة
نحو مبدأ إلغاء هذه التجلّيات وحلّها نظير

على الألوان المائلة
الرقميات المثيلة. رأى
إمبيدوقليس (Empedocle) ـ (Ἐμπεδοκλῆς) ـ في

معارضته للفيثاغوريين الألوانَ كروح و«جذورِ» العالم

الحاضر (أرض، هواء، نار، ماء: أصفر، أسودَ، أحمر، أبيض)؛ غير أنّ ديموقريطوس (Democrito) ـ (Δημόκριτος) ـ لم يحفل سوى بالمبادئ المعاكسة بالأبيض والأسود اللذين يتبدّل أحدهما في الآخر، ويتعارضان نشوزًا[3]. أمّا الرواقيون والأبيقوريون فرفضوا أو ثمّنوا، تبادليًّا، تأثيرات اللون ضمن علاقة الأحاسيس البحتة، وبحسب توجّه الحُكم.

أوّل خلاصة عن جوهر اللون تطوّرت عن تعاليم أرسطو، فيما لو كان له الموجز عن الألوان (*Dei colori*) (لم يظهر إلّا في سنة 1497)، ولعلّ من الأسهل نسبته إلى التصنيف الفيزيائي ـ العملي لتيوفراستوس (Teofrasto) ـ

(Θεόφραστος) ـ فيما بين عمليه: عن الحس (*sensazione*)
(*Della*)، وتاريخ النباتات (*Storia delle piante*)، الـمـوازي
لـ عـن الـروائـح (*Degli odori*)، إبّـان ظهور الشكوك
الفلسفية إزاء اللون (chroma)

الحاضرة سواء في الذَريّة جرّاء غياب الماديّة أم في الأفلاطونية بسبب الازدواجية الماديّة المتعارضة مع التضاد البدئي المثالي للضوء والظلمات.

لم تقتصر خلاصة تيوفراستوس الطبيعانية البارزة، دون تمييز، على كل سطح أو «قشرة» مصوّرة، ملوّنة وطبيعية (chromata)، وعلى المساحيق والأخضبة (pharmaka)، بل تطرّقت أيضًا إلى ذرورات وعجائن، وجذور أو خلاصات صبغية، إلّا أنّها تظل خرساء إزاء درجة السماوي الكروماتي، فدفعت إلى التفكير بالدّالتُنِزم أو عمى اليونانيين إزاء هذا اللون. قال فريدريك نيتشه بشأن هذا «الخلل»: «تنامت ناضرةً رعونة اليونانيين العابثة المعروفة عنهم، والتي كانوا ينظرون بها إلى السيرورات الطبيعية كأرباب أو أنصاف

أربـاب، أي «كأجساد بشرية الهيئة»[4]. يظهر اللون كهيئة، في المقام الأوّل، بقوس قزح المشخصَن (إيريس) كرسالة الأرباب ونفخة إيروس البدئية[5]؛ بيد أنّ سينوفانيس (Senofane) ـ (Ξενοφάνης) ـ لم ير فيه سوى ألوانٍ ثلاثة هي تلك المنتمية إلـى الدرجة الأكثر جهرًا للقزحية: أرجوانـي، وأحمر، وأخضر ـ أصفر. والألـوان تطرد العتمةَ والظلَّ كشيء معاكس لها بمزايا الأسود؛ وبحسب الكلاسيكيّين والرومانسيين، الموتُ المعلنُ لدى الأغارقة سماويٌّ بشكل عميق كهيئة الليل الأتيكي(*) الذي يطفئ أيّما لون، ولا يمكن التلفّظ به كأيّ خبرٍ سَيِّئ. ويَعتبر أصفر أتيكا

(*) أتيكي (attico): نسبة إلى أتيكا (Ἀττική) ـ (Attica). منطقة

تاريخية

تضم مدينة أثينا عاصمة اليونان.

وأحمر سينوبي(*) اللذين وضَعهما في انسجام مادّي مع الأرض والنار (جذران متمّمان ومُنضجان تبادليًا لكليهما) ضمن التمييز البويطيقي(**) ـ الكلاسيكي، إلّا أنّهما في تعارض مع الماء الذي ارتبطت شفافيته بالأبيض (تتعلق البدئية الأوّلية في الأسطورة بالماء العذب عوضًا عن الماء الأجاج)، وبشكل أعمّ، بالهواء الذي بحسب تفسير إمبيدوقليس يكون أسودَ كالليل المُحتفظ في داخله بمبادئ الفوضى وعرَضية تشكيل العوالم. يحمل الهواء، بالنفخ عاليًا وتوليد بقايا الاحتراق الرمادية، الأرضَ المشتملة على الماء مطفئ النار، والنار تضطرم وتدفع الهواء (دوّامات من أسود ـ أصفر، وأصفر ـ أبيض، وأبيض ـ أحمر، وأحمر ـ أصفر، وأصفر ـ أسود...).

ثم تعرّض اللون السماوي للتجاهل والإقصاء سواء من

الأغارقة أو من التجلّيات الحساسة، هو الحاضر ضمن

تقريب الألـوان الصُّفر ـ السماوية أيام الحضارة الأشورية ـ

الكلدانية (assiro-caldee) بالتوظيف الخزفي لأكسيد الكوبالت

أو بما يُعرف «القليّة» (*) سينوبي (Sinope): يعود إلى

سينوبي المدينة التركية التي أسسها

الأغارقة سنة 630 ق. م. حيث ذكر بلينيو أنّه ظهر للمرّة الأولى. عُرف أيضًا

باسم أحمر بومبي (Pompei)، نسبة إلى المدينة الرومانية التي دمّرها زلزال

فيزوف (Vesuvio)، سنة 79 للميلاد. السينوبي من أصل غير عضوي، مكوّن

من أكسيد الحديد. عُرف أيضًا في روما القديمة باسم سينوبسيس (synopsis).

(**) بويطيقي (poetico): إنّ ترجمة (poetica) إلى الشعرية في

الحقيقة تَحُدّ من حقلها الدلالي، إذ إنّها لا تقف عند حدود الشعر كما يلمّح

الاسم الذي تتعدّاه إلى عموم الظاهرة الأدبية والتصوير والنحت والموسيقى

والسينما أيضًا، أي كل عملية خلق وإبداع.

المصرية: خليط ملوّن من رمل، وبَرادة نحاس، وكربون

الصوديوم،
منضَج داخل الفرن. إنّ للسماوي، قبل أيّ إدماج، طبيعةً
عميقةً ومشوَّشةً (ضوء مظلَّل)، مقابل المادة الجوهرية

شرقيةً
للفكر
الغربي المشتمل على مبدأ تشخيصي متميّز بين عالم

الأفكار والكينونة (أبيض وأسود) وذاك المنتمي للطبيعة

والمادة (أصفر وأحمر).

والسماوي لا يظهر حتى في أشعار هوميروس -

(Omero) (῞Ομηρος): يُفهم من عزو الغلاوكوبيس(*)

المتكرر إلى الربّة أثينا أنّها «صاحبة عيني البومة»، ميزة

تجعلها ترى ليلًا وتُرى، كما استُغلّ الطائر الليلي، لاحقًا،

في الرمز إلى روح المدينة عينها. ويعكس النعت (kuanos) (أزرق داكن caeruleus) درجةً خضراءَ داكنةً هي لون البحر العاكس للسماء حين لا يكون العنصر المائي، هوميريًّا، معتمًا ومتوعّدًا (oinopos) (من لون النبيذ). بالعودة مرةً أخرى إلى هوميروس نجده يُبرز الصبغة الأرجوانية بوفرة في أصواف الملابس (الإلياذة *iliade*)؛ في حين أنّ الأثاث (الأوديسّة *odissea*) ظهر بلون أحمر أكثر شيوعًا، ناجمًا عن نبتة وجذور الفُوّة الأناضولية (erythrodanon)؛ بيد أنّ الأكثر احتمالًا أنّه من صبغة القرمز أو صبغة أحمر الرمّان المجلوبة

(*) غلاوكوبيس (γλαυκώπις) ـ (glaukopis) ـ غلاوكوبيس من أثينا ـ

مينيرفا (Minerva) الرومانية ـ بالإنجليزية (Athena glaukopis): طائر مقدس وحيوان طوطم، يُشار إليه بنعت غير مباشر: (la glauca)، طائر العينين اللامعتين. يصبح الطائر المبصر ليلًا مجازًا عن العقل الذي بمقدوره اختراق غياهب الشك.

ليديا(*) التي يجهل كثير من الكتّاب الكلاسيكيّين طبيعتها الحقيقية: اعتقدوا أنّها تعود لفاكهة صغيرة، إلّا أنّها تعود لمستعمرات حشرة طفيلية دقيقة سكنت البلّوط (coccus ilicis) ثم جُمعت وجُفّفت.

اكتمل الزيّ الحربي الإسبرطي الصوفي الأحمر المصبوغ بالفُوّة أو 'القرانصا' بأحذية جلدية حمراء كالتي كانت تُصنع في مدينة أميكليا (Amiclea) ـ (Ἀμύκλαι) ـ الشهيرة بهذه الحرفة على امتداد حوض المتوسط: كان على الجلد ألّا يُعالج بطريقة تخالف تلك المستعملة للجلود المغربية. وكان دكّان الصبّاغ في أثينا (ergasterion) يحتاج إلى مياه وفيرة ووقود لغَلي الأقمشة الضرورية المستهدفة لنقيع المرسّخ اللوني والصباغة، إلّا أنّه ما لبث أن اعتُبر، كحرفة الدباغة، مهنةً قذرةً مرتبطة بأطراف

المدينة. ومنذ البداية، طوّرت الصباغة الأتيكية تقنيةً لطباعة النسيج بأختامٍ وقوالب ذات لونين مسيطرين (الأحمر والأسود)؛ ثم رُغب، عبر تَلوين الغزل، في أنسجة مختلطة ومتعدّدة الألوان إلى جانب اللونيَن الكلاسيكيّين المسيطرين، نجم عنه انتشار صناعة أهلية صغيرة اعتمدت على النساء.

وبمعزلٍ عن شهادة تيوفراستوس سُجّلت نوعيات نادرة من الوسمة أو البَستيل: مادة ملوِّنة زرقاء ناجمة عن اختمار وسمة الصبّاغين (Isatis tinctoria) التي تشكّل مع صبغة الفوّة (Rubia

---

(*) مملكة ليديا (Lidia): بالإنجليزية (Lydia). بالآشورية (Luddu). باليونانية (Λυδία). إقليم في تركيا الآسيوية إبّان عصر الحديد. يقال إنّها منشأ العملات النقدية، أثّرت بشكل كبير على اليونانيين الأيونيين في الغرب

خلال حكمها القصير لآسيا الصغرى بين القرنين السابع والسادس ق. م.

(tinctorum، الأخرى الحمراء، النبتة الملوِّنة الأكثر انتشارًا، وقلّما ترافقت مع النِّيلي (atramentum indicum) بالصبغات السماوية. هذه الأخيرة لا تنتمي شرعيًّا إلى الموروث اليوناني ـ الكلاسي؛ غير أنّها ستظهر على فترات متقطّعة في الإسكندرية بخلفية تأثير آسيوي هيلّلينيستي.

تطرّق ديوسكوريدي الأنزاربي (di Anazarba Dioscoride) (القرن الأوّل الميلادي) في كتابه مادّة طبية (*Materia medica*)، مستعيدًا موروث تيوفراستوس، فضلًا عن علاجات وتحضيرات غالينو (Galen) ـ غالينوس (Γαληνός)، إلى كل نوعية صبغية أخرى للنباتات الأكثر شيوعًا في استعمال الخلاصات، مثل: عصارة الأشنة، والقرطم، وعفصة البلّوط. نحن إزاء صبغات ذات تدرّج مُحمَر، وبرتقالي، وصدئي، وأصفر،

بحسب كيفية تثبيت الصبغة التي يشكّل مادتَها الأولى، والأكثر انتشارًا، البول المختمر («بول صبي غير بالغ» أو بول رجل سَكِرٍ من نبيذ قوي بحسب الوصفات الداعمة لأسرار المهنة المتوارثة منذ القرون الوسطى)، لذا نجد الاعتبار الراسخ بعدم النظافة وراء إقصاء حرفتي الصباغة والدباغة إلى أطراف المدينة.

ثمة خلاصة لزينون الرواقي (Zenone di Cizio) ـ (Ζήνων τοῦ Κιτίου) ـ (لون وخضاب)، بشأن القاعدة التي تأسست عليها طبيعة اللون، ورثها عن بلوتارخوس (Πλούταρχος) ـ (Plutarco) ـ تقول: «تمثّل الألوان تخطيطَ المادّة الأوّلي»، قاصدًا توجيه مفهوم الحس الكروماتي ناحية تُخُم شديد الوضوح بين المادة والشكل،

تركيبةً جاءت من معلّم الرواقية كي تنتشر بين الكتّاب اللاتين. كان زينون يُلقي دروسه الخاصة وكوّن فلسفته في أثينا تحت رواق معمّد حباه بتصاوير جدارية بولينيوتو (Polignoto) ـ بوليذونتوس (Πολύγνωτος) ـ المصوّر الذي كان يرقّن محيط شخوصه بألوان أتيكا النمطية. نحن إزاء فنّان كان فلسفيًّا، وفقًا لحكم أرسطو، أكثر امتلاكًا للروح (ethos) بعكس تأثيرات زيوسي (Zeusi) ـ زيفسيس (Ζεύξις) ـ اللونية أو تقنية أبيلي (Apelle) ـ أبيليس (Απελλής) ـ الدقيقة «الشفيفة». كان الحسم وتقريب الرَّسم واللون من محيطهما المحدد والمناطق المتدرّجة، في هذا الشأن فحسب، يعبّر عن مبدأ لمصلحة التصوير اختصّ بإبراز المادة وتميّزها، مثلما انتواه الخطاب الفلسفي. هنا يتبيّن أنّ اللون في حد ذاته عرضةٌ سهلةٌ للتلّوث

جرّاء العمليات التقنيّة والاصطناعيّة التي تحاول من خلاله إنتاج تأثيرات ذات إغواء، وإدهاش، ورغبة، واستحواذ. كانت هذه الفنون بيد السوفسطي (في الأصل حرفي وفنّان) الذي كان يعلّم، كالسوفسطائيين الجدد، تضبيبَ استقرار الأوضاع الاجتماعية والقوانين التي تنظّمها ضمن مجازات متبدّلة كي يشغل هو نفسه مكانًا لا يستحقه، ولا حتى مقابل حكمته، مستدرجًا عجائب وطموحات بكلمات جديدة وحوارات تشبه الألوان مُبينةً عن تجلٍّ لا يخص الجوهر الاجتماعي: لم تتوقف الفلسفة الكلاسيكية عن إدانة أوضاع السفسطائيين هذه غير الأخلاقية.

كان العالم الإغريقي، على الرغم من الرفض الفلسفي، أكثر المنتفعين بالحظوة الاجتماعية التي اكتسبها الأرجواني، بما في

ذلك طموح السوفسطائيين الشخصي: أي أنّ هذا اللون يشير أخيرًا كما لو أنّه تأثير الشهرة والثراء، سواء كوسامٍ للفرد المميّز بالدولة أم كمضاعفة وسائل لنفسه وللكيانات الاجتماعية بـالمدن (poleis). لذلك جسّد الأرجواني أداةً مزدوجة الوظيفة ممثّلةً لمزايا (وهِبات) الحاكم والتاجر.

استحوذ لـون الفينيقيين الأحـمر ـ الأرجـوانـي على البحر المتوسط كافة، ومثلما حَظوا بمهارة إنتاجه، امتلكوا أيضًا الوسائل التي ساعدت على انتشاره في مجموعة لونيّة واسعة. كانت هذه الصبغة المذهلة تُستخلص، بمقادير ضئيلة من آلاف الحلازين البحرية الدقيقة والأصداف المحددة الأنواع (Murex trunculus, brandaris, Purpura baemastoma) Murex بتأثيرات صبغية غير آنيّة، لا تُرى إلّا عقب عمليات

غسل معيّنة ومطوّلة، وعمليات غلي القِطع الصوفية وعرضها لهواء البحر الصباحي على شواطئ مدينة صور. محيطٌ يعمل، في الوقت نفسه، مؤكسِدًا ومُثبّتًا للّون الأرجواني الفاتح القديم: دُرجةٌ لم تعد تُنتَج في العصور الحديثة، كلون الروح الكلاسيكية البعيدة الذي هو أرجواني كما قال فيرجيليو[6] (Virgilio).

فيتروفيو (Vitruvio) أيضًا، أشار باستفاضة إلى أنواعٍ متعددة من الأرجواني؛ لكنّ بعد مراجعة الكلاسيكيّين ظهر أنّ كُلًّا منهم كان يتحدّث عن قواعد العمل بكيفية مغايرة ومتناقضة. ثم جعل الاكتشاف الحديث (عند بداية القرن العشرين) إجراءات صباغة

الأرجواني تصوّرًا بعيدًا ومشوّشًا في ما يتعلّق بالتدرج اللوني وبمزايا ذاك الخيط القريب من البنفسجي. وإذا ما ظل هذا مرتبطًا بتجارة مدينة فلورنسا (Firenze) القرن السادس عشر، وباللون الأحمر الأرجواني لنبتةٍ حظيت بإنباتٍ واسع الانتشار كالفوّة أو 'القرانصا' التي اشتُقّ منها اسم وتثمين جودة المنتج (الضمان garanzia) خمّنا في الأحمر الأرجواني القديم ذاك التأثير السرّي القابع وراء انتشار الرغبة في بضاعةٍ لا منادي لها البتّة في ما عدا «شكل» لونها. هنا تتجلّى القيمة وفق حالتها البدئية التي لا تزال بعيدةً من التمثيل النقدي وأهواء التجارة المحاسبية والمُعرِبنة، محمولةً من طرفي طبيعة وجودة الغرض نفسه الذي يكشف عن فنٍّ غير قابلٍ للتصنيع، هو روح ممارسة الطلب المحموم والمقايضة. يمثّل هذا اللون الأرجواني «كلمة» البضاعة

المنتجَة فنيًّا حتى قبل أن تتولّد كلمات أخرى عن المقارنة والتعاقد، مثبتًا ما يعادل الثمن: الشيء التقني الآخر للإغراء البدائي لدى «الشيء الأرجواني». وتبرز ضمن وظيفةٍ ذات عجبٍ عُجاب مرحلةٌ أولى من التبادل بين عرض وطلب، حيث ما من تقدير تقليدي بعد للبضاعة أو «بروز تلوث قابل للاحتساب»، وقد كانا دائمًا عمليتين متساويتين، إلّا أنّهما مزيّفتان لعقد المقايضة: هنا بالإمكان التعرّف إلى الاختلاف الأصلي بين صانع حقيقي لبضاعة جيّدة، ومدَّعٍ مزيَّفٍ لسعر الشراء. وغالبًا (tantum) ما ينحو نَفَسُ جودةَ الأرجواني إلى استهلاك نفسه بميدان التجارة ما إن تثبت كل علاقة نقدية (quantum) بوجود عدد مطرد الزيادة من القواقع:

المادة نفسها المستغلة في إنتاجه. كل هذا السحر (incantum) يتجه اللون الأرجواني منتحيًا صوب نشر علاقة تحوّله النقدي بلا حدود، كي يكون قادرًا «من أجل نفسه» على المنافسة مع الذهب.

كان الإله ملقرت (Melcarth) الفينيقي الصبّاغ سيّد طبقة حِرفية قلقة لم تعرف الاستقرار والثبات، صنعت من إقامتها على أطراف المدينة انتشارًا من كريت (Creta) ـ كريتيس (Κρήτη) ـ بدأته سنة 1600 ق م. هجرةٌ حِرفية مثقّفة ومبتكِرة نقرؤها بشفافية في أسطورة ديدالوس (Dedalo) ـ (Δαίδαλος) ـ وإيكاروس ـ (Icaro) (Ικαρος)، مواطني مبادرة وبراعة لم ينصاعا لقوانين البلاط الإنتاجية وحسب، بل هدما أيضًا حِرفيٌّ من دون أيّ قيمة،

نظام كَبلِ (المتاهة il labirinto) نِتاجِ
ما لم يكن ذاك المقبول والمتبَج من قِبلِ
أهلية الملك ومن الرعاية الحصرية الخاصة بإمدادات البلاط.

وما إن فكّكت الهجرة الديدالية المتبوعة بانهيار الحكم المينوي علاقة التبعية التي كانت تربط الملك بمدرسة الأرتيزان العليا بالبلاط، حتى تخلّت هذه الأخيرة عن مقرّها إثر مصاعب وكوارث أصابت المعارف التقنيّة ومدرسة التدريب (فقدان الابن إيكاروس). لذلك ستخضع، دونما حماية، لأيّ ابتزاز آخر تضطهدها به السلطة والملك بشأن «الممتلكات الجميلة والدائمة» مقابل الحرية التي تحصلت عليها الطبقات العبقرية والخبيرة في الفن (فرار ديدالوس وملاحقة مبعوثي الملك مينوس (Minosse) له بلا هوادة حتى الوفاة الدامية للملك على يد ديدالوس نفسه).

كان لانتشار جماعات من المعلمين الحِرَفيين والخبيرين بأعمال التعدين والميكنة، فضلًا عن فنون الصباغة (فن موازٍ لذاك الكوشادي ولعصارات وخواص النبات)، أن طلبهم الملك سليمان نفسه (950 ق. م.) من مدينة صور لبناء معبد القدس. يندرج كل هذا ضمن اعتبار أخلاقي ـ اجتماعي يمنحه اللون الأرجواني الغني الذي لا مثيل له إلى الحضارات المتوسطية (نسبةً إلى البحر المتوسط) التي رأت فيه لونًا غريبًا مسيطرًا، على الرغم من اختلاف الموروث التجسيمي، وتقنيات التمثيل، وأعمال نِتاجات الفن.

حدث إبّان العصر الروماني الذي فضلًا عن النسيج والصباغة وفنون أخرى من تصوير وحدادة حظي بكثير من الموروث الأهلي شبه الجزيري والإتروسكي (etrusca) أن

ترسّخ بشكل واسع لون الفن الأرجواني الرئيس (purpuraria colos principalis dell'Ars) الذي سبق أن تطوّر نتيجة إمداد وتخزين البضائع المائزة والمنتجات المختارة من مصانع النسيج والصباغة بأكبر مراكز اليونان الكبرى (Magna Grecia) وصقلية (Sicilia): سيباري (Sibari) وتارانتو (Taranto) وسيراكوزا (Siracusa). أمّا في المؤسسات التعاونية كنقابة الصباغة (Collegium tinctorum) المنبثقة عن حكمة نوما بومبيليو (Numa Pompilio) ثاني ملوك روما، فبدأت المهن التي سبق تحديدها بحسب نوعية نِتاجها و«القيمة اللونية» للبضاعة

تستحوذ، رويـدًا، على استقلاليتها، ومع أنّ مهنة الصباغة كانت محلَّ رفضٍ وإدانة ووُصمت بالقذارة والمهانة، لم يُغفَل عن روعة نتاجها النهائي. وتُعدّ مسرحية: القِدر الذهبية (*Aulularia*)

لتيتوس

ماكوس بلاوتوس (Titus Maccus Plautus) مثالية من ناحية

إبراز مختلف صنّاع وتجار الأقمشة المصبوغة: اللهبية (صبغات صفراء ـ برتقالية وقُرطم)، الزعفرانية (أصفر فاتح وزعفران)، العنقودية (ألوان بنّية وصدئيّة أو صبغات ناجمة عن العفص)، والبنفسجية حيث كانت تُميِّز بين تنوّع الألوان البونيقية العريضة، على سبيل المثال، الأرجوانيات من الكارينارية، وجودة المادة الخام المنتزَعة من الحلازين الفينيقية ومن القواقع اللولبية الإيونية أو التيرانية- نسبة إلى البحر التيراني (mar tirreno). ويؤكّد اللون الأرجواني الرئيس نيلَ أسمى درجات التقدير والإعجاب، بحيث يصبح اللون الرسمي واللون الإمبراطوري وامتياز القياصرة، حتى في

شكل مزاولة النشاط، وحق تجاري خاص للعائلة الأغسطية ـ نسبةً إلى أغسطس (Augosto) ـ الأمر الذي فرض استصدار شرائع وقوانين لحماية المنتج النهائي ومراقبة مواد الصباغة والأصواف الفاخرة، بل حتى التوزيع والتجارة وتثبيت الأسعار في العالم الخاضع للهيمنة الرومانية كافة. بعد نيرون (Nerone) تُوُصِّل إلى احتكار حصري تجسّد في شخص الإمبراطور أليساندرو سيفيرو (Alessandro Severo)، وفي توزيع منتظم لمعامل صباغة الأرجواني (purpurariae officinae) على أراضي الإمبراطورية منظَّمةً ومقنَّنة تخضع لمركز تجاري ولسلطة العاصمة.

سيستمر هذا النتاج الأرجواني الإمبراطوري حتى آخر الأرجوانيات البيزنطية «صرصارية» اللون (مُدمًّى

وبنفسجيّ

داكن) التي احتَفظ بشظاياها الوحيدة من آجل مقارنة لونية حديثة،

ويُتعرّف بشأن هذا اللون القيصري الأخير إلى مادة حجرية شديدة الصلابة اقتصر استخدامها على التمثيل النحتى للقياصرة: الحجر السُّماقي.

حدث أن تَعارض هذا اللون الرسمي (officialis color) المعزّز داخل مؤسّسات الإمبراطورية الرومانية مع اللون الأزرق (caeruleus color) البربري الداكن المستخرج من نبتة «الوَسمة، المُتعرّف عليه والمُترجم لاتينيًّا إلى زجاج» (vitrum) و(glastum) (من الجذر السلتي glas) الذي عُرف عن البريطانيين (Picti) أنّهم كانو يطلون به أجسادهم ليظهروا مرعبين أثناء المعارك كـ «جيش أشباح» (كورنيليو تاتشيتو

Cornelio Tacito). كانت عملية التلوين التي تُحقن تحت الجلد بأجزاءٍ مختلفة من الجسم منتشرةً في الحياة اليومية أيضًا بين النسوة البريطانيات اللاتي كنّ «يذهبن عاريات بلون النسوة الإثيوبيات» (بلينيو Plinio).

تطوّر خلال العهد الإمبراطوري المتأخّر شكلٌ من تعارض، ليس ظاهريًا فحسب، حولَ العلامات الكروماتية الدّالة على تمييز طائفة أو حزب: ألوان السيرك. أُقحمت بالسيرك الشارات والأعلام البيضاء والحمراء للتفريق بين المشاة والفرسان، أُضيف إليها وعارَضتها في سباق الخيول، التسلية المفضّلة بالألعاب، ألوان سماوية وخضراء تُرى من بعيد للتمييز بين الفِرق المتنافسة. كان للفرق المختلفة العديد من المشجّعين الثابتين عندما يحجم الإمبراطور عن

مناصرة لونٍ بعينه والرهان على مستوى الهِبات الكلاسيكية الحر (خبز وألعاب)(*) راعيًا في هذه الألعاب المجموعات الأكثر نيلاً للهتاف التي كانت تغامر بجهلها لأقوى المتنافسين وبقساوة السباق نفسه. ثم منُحت مؤخرًا إلى تقسيمات السيرك الأصلية، باسم الألـوان، تفاسيرُ لها علاقة بفصول السنة: النار للصيف، والثلج للشتاء، والأخضر للربيع، والظل للخريف. أو أنّها قورنت بالتضاد القديم للعناصر المتشكّل منها الكون: ماء، أرض، نار، هواء. هذه التسميات والأصول المرجَّحة للفِرق الملوَّنة أشار لها عدّة كتّاب لاتين وذاعـت شروحاتها عن كاسيودورو (Cassiodoro) وفق العلامات التالية: ألباتي (albati)، روسّاتي (russati)، برازيني (prasini)، وفينيتي (veneti)؛ بيد أنّ عروض السيرك لعلّها

كانت تقوم بدور معارض أكثر عمقًا للألوان اللاتينية (الفاتحة) ضد تلك البربرية (الداكنة) في اتّجاه الدمج التاريخي إبّان العهد الإمبراطوري المتأخّر.

استمر بقاء الفريقين الأخيرين (برازيني ـ الخُضر) و(فينيتي ـ السماويين) إلى أن تَحوّلا إلى «حزبين» سياسيين، وحلّا

(*) «خبز وألعاب سيرك» (Panem et circenses): قول لاتيني غالبًا ما استُشهد به بخاصّة في روما القديمة، واستمر تعبيرًا موجزًا عن رغبات الغوغاء (روما العصر الإمبراطوري) في إشارة إلى مناهج سياسية تلجأ إلى الوعود الكاذبة (الديماغوجية). وبعكس ما اعتُقد، هذه العبارة ليست نتاج مخيلة شعبية، إنّما تعود للشاعر والخطيب الروماني ديتشيموس يونيوس يوفيناليس (Decimus Iunius Iuvenalis): 60/ 50 ـ بعد سنة 127، حيث

وردت في عمله: **الأهجُوَّة** (*Saturae*)، كالآتي: «الشعب متلهّفًا يريد شيئين فقط: خبزًا وألعابَ سيرك».

مكان الأوّلين (آلباتي ـ البِيض وروساتي ـ الحُمر) إبّان عهد جوستينيانو (Giustiniano) وتيودورا (Teodora)، إذ كان بهما يُمجَّد الصدى البربري والمتوحّش لدى من مثّلهما في السيرك، والذي امتدّ حتى نهاية الإمبراطورية في الغرب منشغلًا بجرّ حملها الثقيل. تدخّل تيودوريكو (Teodorico) الملك القوطي لمصلحة الخُضر ضد دعم الوجهاء اللاتين للسماويين الذين حَظوا لاحقًا بالأفضلية أثناء حكم أمالسونتا (Amalasunta) الموالي لبيزنطة التي استعجلت بها التلاوين الدينية القائلة بطبيعة المسيح الإلهية (برازيني أو الخُضر) والأورثوذكس (فينيتي أو الفيروزيون) انفجارَ تمرّد نيكا(*) جرّاء المحاباة المغالية التي أغدقها جوستينيانو على السماويين. يكمن

في تبنّي تلك الصدامات الناجمة عن معارضة عرقية توظيف الألـوان السياسية للحث على الصراع المسلّح.
ثم تنكّر السماويون بأزياء الهون متبنّين الأصـل

الأورثوذكسي

(*) تمرّد نيكا (rivolta di nika): اضطراب دموي تفجّر بحلبة سباق القسطنطينية سنة 532 م. رافقه صراخ متتابع («nika, nika»)، فُز، فُز، هتفت به الحشود لتشجيع الأبطال أثناء سباق العربات، في سعيها للإطاحة بجوستينيانو الذي تمكّن بعد أيام من قمع التمرّد. بدا خلال هذا العهد، كما لو أنّ الخُضر يمثّلون مطامح برجوازية وتجّار المدينة، مطالبين سياسيًّا بحقوق أحفاد الإمبراطور السابق أناستازيو (Anastasio)، متنحين دينيًّا إلى بدعة طبيعة المسيح الإلهية؛ في حين أنّ السماويين مثّلوا حقوق الفلاحين، والطبقات الأقل اضطرابًا، وصوت كبار ملّاك الأراضي الزراعية والاقتصاد العقاري، ممارسين الكاثوليكية الأورثوذكسية، ومدعومين جهارًا من الإمبراطور. ومع أنّ الخُضر هم من بدأ

التمرّد، نتج عن القمع الدموي انضمام السماويين إليهم، لتنشأ معارضة ضد القوانين الضريبية الجديدة، موجّهة الكراهية نحو السلطة.

الجوستينياني السائد المُعَمَّد باسم آوبرافدا (Upravda)، كما آورده

الكاتب البيزنطي بروكوبيو القيصراني (di Cesarea Procopio) في نوادر[*][7] (*Anecdota*).

يُستطاع القول بإيجاز، ذهابًا إلى ما وراء شخصنة التأثيرات اللونية كشعارات، ومـرورًا بما يخصّها من مواد ملوَّنة، إنّ سطوة الأصفر الأتيكي على أحمر العالم اليوناني تبدو منقلبةً في العالم الروماني الذي كان يفضّل الأحمر على الأصفر، بحسب ما استُنتج من أدباء مثل أوفيديو (Ovidio)، وبروبيرتسيو (Properzio)، وأنيو سينيكا (Anneo Seneca)، وبلينيو الأكبر نفسه الذي أوجز في ما اعتُبر آخر المعارف الموسوعية حظوظ الحُمر الغربيين. لا يغيب عن هذا النص التمييز الدقيق بين ألوان

طبيعية (naturales) واصطناعية (artificiales) بأفضلية كاملة لتلك المُستطاع تحصيلها عن طريق الفن، والتي بمقدورها إثبات قيمتها الظاهرة على جوهرها: الحقيقة المزدوجة بين لـونٍ ولـون. هكذا نجد لدى فيتروفيو، إضافةً إلى وصفات تصنيع الألوان النافعة للتصوير، مقترحات بمذق النِّيلي، اللون الذي لم يتجاهله الرومان على الرغم من ندرة استعماله. وإنّ ما بدا غير ممكنٍ زمنئذٍ في مجال الفنون الصباغية المقيَّدة بالموروث،

(*) نـوادر (anecdota): من اليونانية (ἀνέκδοτον). تعني حرفيًا: «غير مُعلنة»، جاء بها المؤرّخ بروكوبيو كاتب سيرة الإمبراطور جوستينيان الأول في عمله المشار إليه. تُرجمت إلى: أوراق سرِّية (*Carte segrete*). تطرقت إلى مجموعة من شؤون يومية خاصة شهدها البلاط البيزنطي. حكاية وجيزة يشوبها الظُّرف.

وتشير الكلمة إلى كل

ما لم يكن نتاجًا مفردًا، نجده ممكنًا بمعارف التصوير العملية حيث يأتي تزوير «الألوان الجميلة» بإلمام أشمل يُضاف إلى أسرار المزايا الحقيقية وتقانة المصوّر. إشكالات مماثلة طُرحت بوصفات التصوير القروسطية المتأخرة في اللحظة ذاتها التي شهدت كيف خرَق التوثيقُ وانتشار الوصفات أسرارَ المحترفات وقيودَ قوانين الملتحقين الجدد بغية إقامة معارف عامّة ومشاريع حرّة؛ لكنّ هذه ستكون حصيلة تأثيرات سيستوجب انتظارها كثمار للحركة الإنسانوية(*) الإيطالية الأولى.

هنا مرةً أخرى، يتحصّل الأصفر المُغرة، الذي تحرّى عن قوى آثار الحديد الملوّنة بالتراب وترجمها، على تبنّيه منذ الأصول الرومانية من خلال هيمنة اللون الأحمر الناجم عن شَيٍّ

الطين في المقام الأوّل، وتضاعُف المواد المتراكبة واللطريطية التي نصبتها الإنشاءات المدنية الرومانية فوق أخضر الأريـاف. ثم تُوصِّل إلى تلوين بارز بفضل تقنيات الألـوان الشمعية داخل

الملاط الأحمر (*) إنسانوية (umanesimo): حركة فكرية

ثقافية رسّخت كبرياء

الإنسـان. بـدأت في القرن الخامس عشر في إيطاليا النهضوية في مركزها الرئيسي فلورنسا، ثم انتشرت في أوروبـا المعاصرة كافة. ويمكن اعتبارها ظاهرة من عدم تقبّل الفلسفة السكولاتية والموروث المعرفي القروسطي. شكّلت الإنسانوية مقدّمة ثقافية لعصر النهضة حددت من خلالها أجيال العصر الإنسانوي قطيعة جليّة بين العصور الوسطى المتّسمة برؤية

للحياة كان فيها
الرب في مركز الكون حيث قبع الإنسان في
ورؤيتها التي تضع الإنسان في مركز الكون

خضوع كامل لسلطة الكنيسة، واعتباره سيد نفسه ومسؤولًا عن مصيره.

البومبيّاني التي لوحظ توظيفها لمرّة آولى بمساحات لونية عريضة ضمن ديكور البيئات الداخلية بالبيوت الرومانية.

تكون الغلبة اللونية في الوَحَل الطَّفلي المشوي بالأفران للّطريط الإتروسكي أو القرميد الروماني على الطين والأحجار الجيرية الصفراء الفاتحة بالمحيط (panorama) اليوناني المتوسّطي، سيتغيّر فحسب عبر برنامج تخطيط حضري (غايو ازفيتونيو Svetonio Gaio) يضطلع به كل إمبراطور على حدة من أجل «تغيير مظهر المدينة من قرميد إلى رخـام»(*).

فروما الجمهورية مدينةٌ يغلب عليها أحمر الطوب المشوي، على الرغم من أُحادية(**) الأحجار المرمرية البيض والملوّنة بواجهات المباني أو بأجزاءٍ منها منذ روما الإمبراطورية، حيث حظي النسيج العمراني بلون القرميد المشوي الذي تعزز في

الإنشاءات المسطّحة وفي المستديرات، وبخاصّة في دوائر الحوائط: لا يزال يشكّل لون المدينة الإيطالية بالبلديات. وبغض النظر، سيمثّل البرنامج التخطيطي المعماري، بغية انتظام الصورة بنموذج المدينة المقسّمة (نظام الدُّوّار) عوضًا عن المكدّسة داخل محيط الأسوار، في مجمله إرغامًا للأحمر الأكثر شعبيةً على حضور الأبيض الرخامي والنحتي الناجم عن هيمنة المباني البارزة وسط النسيج الحضري.

(*) العبارة باللاتينية: «Relinquere quam urbem marmoream lateritiam accepisset».

(**) أحادية الحجر (monoliticità): بالإنجليزية (monolithicity). عمل معماري

أو صرح من كتلة حجرية أو رخامية واحدة.

آخيرًا، يؤسّس لون القرميد المشوي الحاضر، كلون روماني وإيطالي بهيمنته الحمراء الأرجوانية على الخلفية التاريخية الكروماتية المتوسطية من الأحمر التجميلي المصري إلى الأرجواني البونيقي ضمن ثلاثية الألوان المادّية (أبيض، وأحمر، وأسود)، علاقةً شائعةً ذات قيم أرضية وجسدية: الأحمر بامتلاءٍ (plenum) طبيعيٍّ الوفرة يستبق أبيضَ (albus, candidus) تقلّبِ المصير وريَبِه، ويعارض أسود (ater) العبودية والتنبّؤ الوخيم.

أبان أرطيميدوروس (Artemidoro) (القرن الثاني الميلادي) في تفسير الأحلام (*Interpretazione dei sogni*)، عن أنّ ظهور الثياب الحمراء فألٌ بالحظ والشرف، والثياب البيضاء التي يُكسى بها الأموات لكأنها إنذارٌ بكوارث مهولة؛ في حين أنّ الأسود، الشارةُ الآكدة للحدادِ الذي يفرز الأموات من

الأحياء، يعني في الحلم إنذارًا بنزرٍ من التعاسة وحسب. ويظهر لدي أرطيميدوروس، عقب خصائص الأحمر والأبيض والأسود الكلاسيكية، اللون المُضمِر للانفعال: البنفسجي صبغة الفراق وعلامة الانعزال، والترمّل سيكون لاحقًا، بشكل واضح، لونَ الصيام والصلاة بالمجتمع الكاثوليكي، والقصدُ من وراء الفترة الكاثوليكية هو تأسيس النواة الجهادية المناوئة للهرطقة إثر انعقاد المَجمَع المَسكوني في نيقية(*) سنة 325 للميلاد.

(*) نيقية (Nicea): مدينة تركية عُقد بها أول مَجمَع بناء على تعليمات

قسطنطين الأول لدراسة الخلافات في كنيسة الإسكندرية بين القس آريوس/آريو (Ario) الليبي الأصل وأتباعه من جهة، وألكسندروس الأول بابا الإسكندرية وأتباعه الذين اتّهموا آريوس بالهرطقة من جهة

أخرى، حول طبيعة يسوع أهي طبيعة الرب ذاتها أم طبيعة البشر.

البنفسجي في المسيحية يهذب الآحمر الآرجواني الوثنيّ، ويحدد موتَ الخطّائين الانتقالي انتظارًا للتعميد والتوبة المحرِّرة، نقيضُه ومُتاخِمُه هو أخضر الحياة الجديدة، ولتلك الحياة المبنيّة على الممارسة «المسيحية الطبيعية» التي أملت تقاليدَها وقوانينَها الحكمةُ والرعاية. الأخضر لون مسيحي متحالف بشكلٍ سامٍ مع المأدبة القربانية، وقدس التعميد الأبيض، وانتقال الثوب الأبيض إلى معتنِق الديانة الجديد. الأخضر أيضًا يرافق شأن الكنيسة الرعوي المُبرِز لقداسة «الأحياء» و«الأنقياء» مقابل قداسة «الأموات»، حيث كان البنفسجي، زمنئذٍ، يتدخّل ضمن تساوق ثلاثي مع الأخضر والأبيض (ألوان المسيحية الجديدة) لتحديد كل طقسٍ يُظهر بصحوة الضمير لحظةَ الندم، والصفح، وغفران الخطايا. إنّ خلقَ الشر الروحي ذاته بالخطيئة الأولى، وممارسة المسيحية

للتوبة والغفران، يحيلان
إلى قطبٍ آخرَ[*] راسخٍ في التديّن الكاثوليكي الماضي قُدُمًا في الزمان، مؤسّسًا لنفسه صورة المنتصر في عهدٍ شهد مطالبةً بإصلاح مضاد[**]، حيث غلبةُ الاعتراف وتوجيه الضمائر وهيمنتها على أصول طقس التعميد الأبيض الأخضر والقرابين. مهما يكن، سيتجلّى توطّد سلطة الكنيسة السياسية ـ الدنيوية وهيكل السلطة الكلاسيكية ـ القديمة التراتبي نفسه في الأحمر الأرجواني وفي أبيض ثياب

(*) المسيحية تهب المسيح قطبين/ طبيعتين: لاهوت وناسوت.

(**) الإصلاح المضاد (controriforma): كان ردّ الكنيسة الكاثوليكية على مطالبة البروتستانتية بالإصلاح (riforma)، الأمر الذي جاء بطراز الباروك في القرن السابع عشر الذي كان له تأثير على الفنون كافة، وبخاصة العمارة.

الأمـراء الكتّاني، على الرغم من استدعاء طقس الفداء القدسي المقارَن، ورعيًا، بثوب يسوع الصوفي الأحمر (طيلسان sagum) وبثياب الشهداء المُضحّين. مرةً أخرى، إنّه لون كرة نار الإيمان العَنصَري(*) مُحيِي هيئة الأقنوم الثالث البيضاء بالثالوث، ثمرة الحب بين الآب والابن، لونٌ كما لو أنّه دفءٌ خاصٌّ بكبرياء الأساقفة وفيضُ الكهنوت الكاثوليكي (انطلاقًا من البابا باولو الثاني Paolo II). ينعزل فيه عند وسط الكرة الملتهبة بهاءُ إيمان المعمَّد وثوبه ومملكةُ حَمَل الرب (Agnus Dei) برداء الكاهن الأبيض على الأرض.

ظلَّ الأسـود لوقت طويل، قبل حتى التمكّن من تمييز أمانة الأساقفة (لـون مائز وإكليروسي)، علامةً للوثنية ليس لمملكة الجحيم وحسب، إنّما للضياع الأبدي أيضًا: لونٌ أرضيٌّ سلبيٌّ ولعنةُ

خطيئة نظير خصب القداسات الأخضر وثمار الكنيسة المناضلة، وفي
تعارضٍ غير قابلٍ للمصالحة مع كرة السماء الموئل الحقيقي للكنيسة المنتصرة. ومقابل عدم احترام القديم أو بشكل أسوأ الإشارة إلى الغطرسة الرومانية، يُبرز اللون الأزرق الداكن (color caeruleus) العهد الجديد للموروث المسيحي وفق اعترافية السماوي واندحار ربوبية الأوثان المُحمَرَّة.

(*) العيد الخمسيني (pentecostale): من اليونانية (Πεντηκοστή)، وتعني خمسون. بالإنجليزية (Pentecost). يمثّل عيد العنصرة لدى اليهود تذكار نزول التوراة على جبل سيناء. وعند النصارى تذكار حلول الروح القدس على تلاميذ المسيح. يحتفل به المسيحيون في اليوم الخمسين بعد عيد الفصح، تذكارًا لهبوط الروح القدس على الحواريين والعذراء

المجتمعين عقب صعود المسيح بعشرة أيام على شكل ألسنة من اللهب.

يُعرف أيضًا بعيد الحصاد.

كان لذيوع أحمر القرميد «الحضري» أن أبان عن أرتيزان مستقر نزع إلى تطوّر نحتي ونقشي وتصويري بفن الخزف. وكانت إضافات المواد الملوَّنة إلى الفن الصلصالي ظرفيةً وليست محدّدة، وبخاصّة استعمال أكسيدات النحاس التي نجم عند شيِّها تدرّجات خضراء، وأكسيدات الحديد التي تأتّى عنها تلاوين صفر وخضر مصفَرّة، حتى مع تطوّر الأشكال كمأثرة أساسية في تحوّل الصبغة المُحمَرَّة خاصيّة الطين المشوي. أمّا التنوّع الأغلب للتأثيرات بين عناصر متكافئة عُجنت مع الطين أو عجينة السيليكون فسيظهر في العهد الروماني المتأخّر بالتعدد اللوني المدهش في أعمال الزجاج: إذ إنّ أكسيدات الحديد إذا ما عَلِقت ونُفخت في الزجاج بدلًا من التلاوين الحمر ـ الصفر المكتسبَة في الطين المشوي تأخذ ألوانًا خضرًا وسماوية. وكان لعدم القدرة على

تطهير رمل السيليكون من جزيئات الحديد العالقة أن ظهرت في كلمة (vitrum) التي تعني اللون الأخضر السماوي الواضح في شظايا وحطام الزجاج. أمّا اللون الأحمر الأرجواني الذي يشع من الجوهر، فظل عصيًّا على إظهاره في الزجاج إلى أن استُطيع تعليق أكثر العناصر نفاسةً به، هو الذهب المعدني، ليُحظى بهذه الطريقة بالزجاج الياقوتي الذي لديه البريقُ ذاته ولونُ الجوهر المقابل: حيث يقترن، لاماديًّا، أحمر الجَمَشت الأرجواني بنبالة الجوهر المُذهَّب، كي يصبح الشيء نفسه.

وينحو تطوّر الماديّة، بالتطبيقات الرومانية المتأخرّة في توظيف الملوِّنات ضمن علاقتها بالصناعة اليدوية، إلى تخفّف متمهّل غرضه تعليق تأثيرات القيم المسيحية الرمزية بالمعاني التي أشرنا إليها

إيجازًا، وأنّ الزجاج والفسيفساء والبلّور والجوهر غير المصقول بإمكانها هي فحسب إحياء المزايا الإلهية عبر مزجها وإقرانها بالطبيعي والإنساني.

يظلُّ بالإمكان، طيَّ تبسيط وسرعة تحوير المسيحية للألوان الكلاسيكية، فهم مبادئ تحديد هوية مجتمع جديد متلاحم من لاتين وبرابرة. يتأسس فوق هذه القاعدة الاجتماعية الجديدة تشكيل هيئة أشدّ شفافيةً للّون الذي يضم كل المعمَّدين أبرزَها جوهرُ الماء الشفّاف عوضًا عن النّار. وتُوحي الألوان المسيحية داخل المدافن السردابية(*) بقيم العبادات الفعلية (أخضر، وسماوي، وأبيض، وبنفسجي)، معبِّرةً عن هويّة المجتمع الإكليروسي الصامتة والخفيّة نظير الحضارة الوثنية ومعبوداتها الظاهرة. أضِف إلى ذلك، امتلاك العهد الجديد برامج

جُعلت أكثر بدهيةً، بحسب المستوى الكروماتي، مقابل أحادية التدرّج المزدوج أيضًا لأبيض وأحمر العهد القديم، لا سيّما بلون سماوي مشحون بمزايا خارقة نُزعت عنه مادّية العنصر وجُعل محلّ تأمّل بسبب الإضاءة أو الشفافية. ليس هذا فحسب، فالرموز التقليدية للماء (سَمَك، صيد) تُبين حقيقةً عن استمرارية الرسالة المسيحية نظير التجلّي الظرفي للنّار العَنصَرية وللروح البيضاء التي تتخللها.

هذه الألـوان السماوية والخضراء تتشكّل بالتجسيم الجوّاني وزجاجية الفسيفساء القدسية البيزنطية والرومانيكية على خلفية حيث

(*) مقابر سردابية (catacomb): لجأ إليها المسيحيون الأوائـل لدفن

موتاهم بعيدًا عن قمع الرومان.

تَلغى تشاكليًا المعادن النفيسة، بغية الإعلان عن الألوان المنيرة للحقيقة وقصر ارتباط الأرجواني الملكي على فخار المسيح الكُليِّ القدرة. أمّا تجسيد العذراء فسيُتقاسم أيضًا ضمن تقاليد التصوير اللاحقة بتناوب دقيق: السماوي لكونها ملكة والأحمر لكونها أمّ المسيح بتأثير متبادل وموحَّد. هكذا تظهر الألوان الإنجيلية الجديدة والجوّانية بموعظة المسيح والوعد بمملكة السماوات، ألوان تُرى فحسب بعيون الإيمان وتُبلغ بنبل الروح. ويختلف اللون المسيحي عن ذاك الوثني في كونه هيئة لم تعد بشرية: يكاد يكون لونًا موحَّدًا بحسب التعبير المُنير لدانتي أليغييري (Dante Alighieri) (الفردوس XII, II *Paradiso,*)، «يتغيّر بتغيُّر السماء» (أليرتو سافينيو Savinio

.(Alberto

لشأن كهذا تُسبغ، وَجزًا، إيحاءات نيتشه المكثَّفة والمعتمَدة من أوسفالد شبينغلر (Oswald Spengler)، على ألوان الشِّرك (أصفر/ أحمر) أو التوحيد (سماوي/ أخضر)، مزيدًا من التمييز الأيديولوجي بين الألوان الوثنية ـ الكلاسيكية «الخاصة بالفضاء» (أصفر، أحمر، وأسـود)، وتلك الدينية ـ القدسية «الخاصة بالقدر» (سماوي، أخضر، وبنفسجي) طيَّ المعنى المزدوج للحضور والغياب. لم تعد مجرّد تجلٍّ أو صور قزحية للقدر، ولا حتى صور مباغتة من نبوءات العِرافة، بل إرادة وتصميم روح وغفران. بهذه الكيفية تتعارض العِرافة المعرفية الكلاسيكية مع «الإعجازية» الذائعة بالإيمان

السوتيري(*) والمسيحي. وهذا الأخير يتمثل لون مصيره الجديد في مبدأ أوجب على قانون التغيّر الفلسفي القديم اتّباعه: «كل شيء قابل للتدفّق أو التغيّر»(**)، إذ إنّ الخلود ليس في الحياة الدنيا، إنّما في تلك الآخرة.

وانطلاقًا من التقدير والإعجاب المسيحي بسماوي المملكة الموعودة، وبأخضر المجتمع المؤمن الجديد، سيكون وفقًا لنظام التوحيد ثمة انعكاس دائم، إلّا أنه تبدُّل جذري ـ متعارض للصبغتين في العقيدة الإسلامية: الأخضر (لون العقيدة والرسول) في المقام الأوّل، والسماوي أو الفيروزي (كما هو لون الدين الجديد والمجتمع الإسلامي) في المقام الثاني. هنا يظهر الاستحواذ على القبّة السماوية لتغليف الحياة الأرضية بالمساجد، والبيوت، والمدن،

مع الاحتفاظ برأي راسخ مفاده أنّ ما هو غير قابلٍ للتحوّل إلى شكل أو صورة يصبح لونًا أشدّ سيطرةً كروماتيةً كونيًّا، حتى في تشظّي الأرابيسك وفي الرَّسم الهندسي برُقُعات الزَّلّيج والفسيفساء، ما

إن
يثبت غياب الصُّور القدسي الشرقي (تحريم الصُّور). مع

الأخذ

(*) الإيمان السوتيري (fede soterica): نسبة إلى البابا سوتيرو (Papa) (Sotero القرن الثاني ـ 5/ 174. عُرف بلقب «بابا الرحمة». تقلّد منصب البابوية خلال الفترة: 6/ 167 ـ 5/ 174.

(**) قابل للتدفّق (panta rei): في اليونانية (πάντα ῥεῖ). عبارة هيرقليطس (Eraclito) ـ (Ἡράκλειτος) (535 ـ 475) ق.م. من أبرز الفلاسفة السابقين لسقراط، بمعنى: أن ليس بمقدور الإنسان تجربة الشيء عينه مرّتين، حيث كل شيء ضمن واقعه الظاهر خاضع لقانون التغيّر.

بالاعتبار آنّ اللون الآخضر كعلامةٍ على اعتناق الإسلام ليس مُقترحًا في الممارسات العملية تعبيرًا عن الاحترام والتمجيد. ألوان أخرى تأمّلية توطّدت بحسب مطابقتها لأجزاء البدن وتباريح الروح فحسب في أثناء الممارسات الروحية والصلاة؛ هنا أيضًا في مجال الألوان أو الخلاصات الصبغية التقليدية حمر ـ سود ـ صفر أو في الصوف أو في خيوط السجاد المطعَّمة بسَداة سماوية تتوجّه النيّة القدسية واضحةً بسجاجيد الصلاة حيث الرَّسم نفسه «للنافذة» ينفتح على
صورٍ وقيمٍ تدرّجٍ خضر خالصة صوب ألوان المصير ذاتها التي قيل أنّها تنتمي إلى أديان التوحيد[8]. فالدين الإسلامي يستحوذ ضمن هذا التباين على التلوين السماوي للرب اليهودي ـ المسيحي عاكسًا القيم وممثِّلًا، بكيفيةٍ أخرى، وحدته اللاهوتية ـ النبوية الخاصة به، حيث الدين، والحضارة، والسياسة، تتوخّى

التوافق. مثلما حدث في الديانة المسيحية حين تبنّت هيئة الإكليروس والمجتمع الأسقفي تلك الممارسة الطقسية الخاصة بألوان مميّزة وإكليريكية تفرض سلوكًا بعينه، موظَّفةً من طرف تركيبة قدسية: الأسود يفرض الاحترام.

وجد الكون الأخضر القدسي في العالم الإسلامي، والأخضر - الفيروزي، بخاصّة، فرصةً حقيقية للتصادم مع السماوي - الأخضر إبّان الحروب الصليبية. من ناحية أخرى، ما الشّارات والأعلام والحملات سوى علامة اعتراف ظاهري بالمسيحيين وما بين الجيوش الحربية نفسها يستمر حتى العودة إلى الوطن لإظهار أنّ

ما قاموا به كان من آجل قضية. لذلك، غالبًا ما قورنت آصول آلوان شعارات النبالة بتاريخ الحروب الصليبية.

إنّ الإشارة الصحيحة وتثبيت هذه الألوان المميِّزة والشخصية (المينا) شهادات عن قصص وتقاليد تَشي بأصول ومهام حامليها (مينا(*) [أحمر وارس]، وسماوي [أزرق كثيف]، وأسود [sable]، وأخضر أو سينوبي [vert]، وبنفسجي [أرجواني porpora]، وبُنّي [tanné]، وبرتقالي [فجر aurora]، وأحمر داكن [مُدمًّى sanguigno]، إضافةً إلى ألوان معادن نفيسة [ذهب وفضة]، وألوان فرو [قندس وسنجاب]) تنتظم دومًا صوب إرادةٍ حربية أو استعراضية يمثّل فيها اللون الفروسي والتشكيلات المختلفة رمز النصر وتقليد الأوسمة. وبينما تمتلك أعلام الفرق العسكرية الغربية،

المقسّمة وفق أشكال هندسية وأطـواق وشرائط منتظمة، تصاميمَ قابلةً للتصديق؛ نجد على عكس ذلك أنّ الشكل المعقوف كاللهب مع خياطة كثيفة لـرُقَـعٍ متعددة الألـوان يُـوحي بتوقّع صبغةٍ ليست متراصفة بل مختلطة وإيمائية: كما تبدو الأعـلام البحرية الإسلامية.

(*) مينا (gules): أحمر كثيف. يحمل في شعارات النبالة الفرنسية الاسم (gueules)، ويُكتب في شعارات النبالة الإنجليزية والإسبانية (gules). وردت الكلمة الفرنسية في قاموس الصبّاغين للإشارة إلى رقاب السراعيب (mustelidi): ابن عرس، قاقم، غُرَير، وامتدت إلى فَرْو اتُّخذ من جلودها كان يرتديه الأساقفة.

يؤكد التقريب المستمر لنوعين من «المينا» هما السماوي والذهبي تأثير الألـوان المسيحية بالميدان الفروسي الأوروبـي. إذ من دأب هذين اللونين الإلهيين والنفيسين تمييز قيادة وجدارة ورتبة حاملها، كما لو أنّها تمثّل أرفع المقامات المتأتّية بكل مهابة عن سيادةٍ احتُفظ بها وفُرض احترامُها كأيّ امتياز آخر. ثم تكشَّف لاحقًا، في أثناء الحملات العسكرية لتحرير القبر المقدّس، استعمال الأباطرة المسيحيين للذهبي والسماوي كحقّ من الحقوق خضع لتوزيع متعاظم إلى جانب التكرّم بالألقاب الإقطاعية على الفرسان المخلصين ولنبلاء السيف، ناهيك بما ناله خدمهم من أزياء وأكسية وبيارق لحصونهم.

وترتبط قيمة ونفاسة ذينك اللونين الواضحتين بجودة التجسيم التصويري الجوهرية في القرن الرابع عشر. ثم

سيتأسّس اهتمام بدهي مطّرد بدرجات وقيم الأصباغ عبر ممارسة التصوير واستعمال الذهب الخالص على هيئة أوراق والزرقاء المتباينة الأثمان والجودة. وغالبًا ما كان يظهر، في أثناء التعاقدات على تنفيذ اللوحات، اختلافُ الأصباغ مراعاةً لتباين أنواع العبادة المستقاة من الصُّور المصوَّرة، وفق النظام التالي: «السجود» (latria) أرفع العبادات ويعود إلى الثالوث القدسي؛ وطقس (dulia)(*) خاص بالقديسين والملائكة

(*) (dulia): في الكاثوليكية طقس يمارس للملائكة والقديسين ولذخائرهم.

وآباء الكنيسة؛ وطقس (hyperdulia)(*) العبادة الأهم من سابقتها وتقتصر على السيدة العذراء. ويكمن ثراء ونفاسة الأصباغ وحقيقة توظيفها في أساس ما للّوحة من قيمة، ومدى ما تحظى به من إعجاب. كان التعاقد بين المتعهّد والمصوّر يحدث أحيانًا بالإمداد أو بالدفع المسبق للأزرق أو الذهبي، وأحيانًا بحسب عدد الشخوص باللوحة وفقًا للأهمية والمكانة؛ في حين أنّ زمن التنفيذ يُترك غير محدد رهن توصيف ورغبة المصوّر نظير مساهمة بسيطة من الطعام خلال أيام العمل الفعلية. وقد شكّلت آلية سحق وعجن وتثبيت الألوان أسس أسرار مختلف المحترَفات إلى أن استطاع تشينينو تشينيني (Cennini Cennino) خرقَ الحدّ (1437)(**) الذي أقرّته التقاليد النقابية محرِّرًا مهنة التصوير، ومدونًا مزايا السماوي والذهبي

العائدة إليه هي الأخرى: «نعم، إنّ أزرق ما وراء البحر لونٌ نبيل، جميل، وكامل، وفضلًا عن غيره من الألوان لا يُستطاع القول ولا

(*) (hyperdulia): في اللاهوت الكاثوليكي طقس خاص ورفيع يُمنح للعذراء مريم، يتميّز عن ذاك الممارس للقديسين، وعن ذاك الـذي يقتصر على الرب.

(**) رغـم أنّ وفـاة تشينينو تشينيني (1370 ـ 1427) وهـو مصوّر إيطالي تتلمذ على جوتّو، حدثت في سنة 1427، نحن إزاء تاريخ مخطوط لـ كتاب الفن، المحفوظ بمكتبة فلورنسا اللاورينزيانية (laureanziana) (ثلاثة فـي مجملها)، أعـاد نسخه مجهول كـان نـزيلًا فـي سجن ستينكي (stinche) في فلورنسا بتاريخ الواحد والثلاثين من تموز/يوليو 1437. هذا التاريخ هو المقصود بانتشار مخطوط تشينيني الـذي أعيد نسخه بعد عقد من وفاته.

الفعل أكثر ممّا هو عليه... وبسبب من روعته أرغب في الحديث مطوّلًا وأن أثبت لك تمامًا كيفية التصرّف. ترقّب جيدًا كونك ستحظى بشرف عظيم وفائدة. ومن ذاك اللون صحبة الذهبي الذي يُزهر أعمال فنّنا كافة، سواء أردت على جدار أم على خشب، كل شيءٍ سيتألّق»[9].

هذه هي المملكة الجديدة لتلك المادة النفيسة والبعيدة التي أدهشت ماركو بولو (Marco Polo) (1271) في الولاية الأفغانية بدخشان (Bada Kshan): «هنا جبلٌ آخر، حيث يُستخرج الأزرق الأفضل والأرقى في العالم. الأحجار واهبة الأزرق هي عروق الأرض؛ وتوجد هناك(*) جبالٌ، حيث تُستخرج الفضة. والسهل قارس البرد»[10].

(1) الإشارة إلى: Paolo Rovesti, *Alla ricerca dei cosmetici perduti,* Marsilio, Venezia 1975, p. 38.

(2) Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici,* Saggiatore, Milano 1975^{6}, pp. 179 - 80.

(3) Mario Equicola, *Libro de natura de amore,* Venezia 1525, cc. 183*r* e *v*: «ترون كم هو عسير الحديث عن الألوان، وكم من خطر يتعرّض له من يريد الإشارة إلى الكلمات القديمة بكلماتنا الدارجة: كان بعض الفلاسفة يظنّون أنّ لون الهواء والماء أبيض، والنار حمراء، والأرض داكنة، ويقول

(*) (havvi) : يوجد هناك. إيطالية القرن الثالث عشر.

الفلكيون إن زَحل ضبابي، والمشتري سماوي، والمريخ آحمر، والشمس صفراء، والزهرة خضراء، وعُطارد رمادي، والقمر أبيض؛ في حين أنّ آخرين يزعمون: زُحل أسود، والمشتري أخضر، والزهرة بيضاء، وعُطارد متعدد، والقمر أصفر زعفراني، وجميعهم يتفقون بشأن الشمس والمريخ: إنّ معاني الألوان لدى الإيطاليين، والإسبان، والفرنسيين تختلف في بعض الأجزاء...».

(4)

§ 426, Friedrich Nietzsche, *Aurora e scelta di frammenti postumi,* a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964, pp. 213 - 14: «*Cecità cromatica dei pensatori*»: كم هي مختلفة رؤية اليونانيين للطبيعة، فيما لو كنّا مرغمين على التسليم بأنّ عيونهم كانت عمياء إزاء السماوي والأخضر، وأنّهم عوضًا عن الأول، كانوا يرون البُنّيَّ أشد دكنةً، والأَصْفَرَ مكان الثاني (إذ كانوا يصفون بالكلمة عينها، على سبيل

المثال، لون الشعر البنّي، وذاك المتعلّق بالقنطريون العنبري، والبحر الجنوبي، وأيضًا لون النباتات الأشد خضرة، والجلد البشري، والعسل، والصمغ الأصفر: استنادًا إلى الشهادات اقتصر تصوير كبار مصوّريهم لعالمهم على الأسود، والأبيض، والأحمر، والأصفر). وكم هي مختلفة وأكثر قربًا من البشر تبدّت لهم الطبيعة منذ اللحظة التي كانت ألوان البشر في عيونهم راجحة في الطبيعة أيضًا، وكانت هذه تسبح، إذا جاز القول، في فضاء الألـوان البشرية (السماوي والأخضر يجرّدان الإنسانية من الطبيعة أكثر من أيّ لون آخر). فوق هذا الخلل نمت يانعة خفّة الأغارقة اللاهية التي كانوا ينظرون بها إلى السيرورات الطبيعية كآلهة وأشباه آلهة، أي كهيئات بشكل بشري؛ لكنّ هذا ما هو إلّا شبه فرضية إضافية. إنّ كل مفكّر يصوّر عالمه وكل شيء بعدد من الألوان أقل ممّا هي عليه في الواقع، وهو أعمى إزاء ألـوان معيّنة. وهذا ليس مجرّد خلل. من مزيّة هذا التقريب وهذا التبسيط أنّه يرى داخل الأشياء تناغم ألوان فائق السحر باستطاعته منح

ثراء للطبيعة. ولعل هذه كانت السبيل المتّبعة من البشر لفهم المتعة التي يجلبها النظر إلى الوجود: وبفضل هذا الوجود الذي تمثّل، على الرغم من كل شيء، في درجة لون أو اثنتين وتناغم بفضلهما، يمكننا القول، إنّ الإنسانية مورست

بهاتين الدرجتين القليلتين قبل أن تستطيع الانتقال إلى عدد أكثر. ويتمكّن

بعض الأفراد

آولي عمى الألوان الجزئي، حتى اليوم، بفضل تطوير رؤية وتخلّق آكثر ثراء:

بحيث لا يجدون متعًا جديدة وحسب، بل عليهم دوما التخلّي أيضًا عن بعض من تلك السالفة والاستغناء عنها».

(5) انظر: روبرت غريفيز (Robert Graves) الأساطين اليونانية *miti* (*I*) *greci*، لونغانيزي (Longanesi)، ميلانو (1955)، أيـروس لعلّه ابن إيريس والريح الغربية، ص. 69؛ وتغلب وظيفة إيريس كرسولة الأرباب (زيوس (Zeus) ـ (Ζεύς)، وآيـرا (Era) ـ (Ἥρα)(...)، ص ص. 112، 744، 805؛ يُستخدم حزامها كطوق للأسد نيميو (Nemèo)، ص. 583.

(6) *Eneide,* IX, vv. 349 - 50: «purpuream vomit ille cum sanguine mixta [vina refert moriens, hic furto fervidus Virgilio, IV, vv. 372 - 373: «Eridanus, quo non alius per animam et instat»; e *Georgiche*: culta] in mare purpureum violentior effluit amnis».

pinguia

(7) Procopio di Cesarea, *Carte segrete,* Garzanti, Milano 1977, cap. VII: «كان الشعب، كما ذكرت، منقسمًا منذ زمن إلى فرقتين. انضم هو إلى صاحبة الألوان السماوية التي سبق أن دعمها: بهذه الطريقة تمكّن من خلق فوضى عارمة. وبذلك أخضع الدولة الرومانية. لم يكن كل السماويين داعمين لأفكاره، في ما عدا المتطرّفين منهم الذين ما إن تفاقمت الأوضاع حتى انتهوا إلى الزعم بأنّهم معتدلون. لأنّ جرائمهم كانت قليلة جدًّا مقابل العفو الممنوح. ليس لأنّ متطرّفي الخضر كانوا أقل من ذلك: كانوا يرتكبون جرائم إثر جرائم، على الرغم من التصدّي لهم دائما كأفراد، الأمر الذي أكسبهم مزيدًا من الجسارة. وهي ظاهرة معتادة: البشر ضحايا الظلم لا يمتثلون إلى العقل. شرع جوستينيانو في إثارة وتحريض السماويين بشكل معلن، فاهتزت الإمبراطورية الرومانية من أساساتها، كما لو أنّها تعرّضت لزلزال أو طوفان أو كما لو أنّ مدنها كلّها سقطت في يد العدوّ. نتج عن ذلك انقلاب شامل، ولم يعد شيء في مكانه: عصفت الفوضى المتفشية بالقوانين وبالنظام الاجتماعي.

تبدّت الثورة الأولى في تسريح الشعر بعزوف واضح عن العادات الرومانية: امتنع المتطرفون عن حلاقة اللحى والشوارب، وأرسلوها إلى أسفل على غرار الفُرس.

كانوا يحلقون الجزء الأمامي حتى الأصداغ ويتركون الشعر ينمو طويلًا في الخلف حادرًا ذوائب من دون تهذيب، مثل الماسّيدجيتي (Massageti) ـ قبائل فارسية رحّل سكنوا جنوب بحيرة آرال ـ ولهذا سُمّيت هذه الموضة «على طريقة الهون».

في المحل الثاني، كانوا كلهم يريدون الظهور نيّقين، فكانت ملابسهم بيّنة الفخامة وحتى أعلى من قدراتهم، وبلا شك، كانت لهم موارد أخرى سمحت لهم بذلك. كانت أكمام أرديتهم ضيّقة عند الأرساغ، وواسعة، بشكل مبالغ فيه، ناحية الأكتاف. وكانوا في المسارح وحلبات السباق يرفعون أذرعهم، للتشجيع والتهليل، فكان هذا الجزء من الرداء ينتفخ ويرفرف عاليًا، مانحًا انطباعًا إلى الأغبياء بأنّهم في حاجة إلى ملابس واسعة لتغطية أجسام جميلة وصلبة؛ في حين أنّهم، بعد التروّي، كان انتفاخ ورخاوة تلك الملابس يوحي بنحافتهم الجسدية. كانوا يختارون الطيلسانات والسراويل، وبخاصة الأحذية، وفقًا لموضة الهون وتسمياتهم.

بدأ غالبيتهم حينئذٍ يتجوّلون ليلًا مدججين بالأسلحة عيانًا، ونهارًا

كانوا يحملون سيوفًا على امتداد أفخاذهم مزدوجة الحد، مخفيّة تحت الطيلسانات، وما إن تغيب الشمس حتى يجتمعوا في عُصَب لسرقة الناس الأغنياء، سواء بالميادين أم بالأزقّة، مستولين على ملابسهم وأبازيم أحزمتهم الذهبية. ولم يكتفوا بسرقتهم، بل كانوا يفكرون بقتل بعضهم خوفًا من التبليغ عنهم. ضاقت الناس ذرعًا، وكذلك السماويون الأقل تأججًا الذين لم ينجوا هم أيضًا. نتيجة هذا الشر، شرع كثيرون منهم في استعمال أحزمة برونزية الأبازيم، وطيلسانات متواضعة بعيدة عمّا تتطلّبه طبقتهم الاجتماعية كي لا يقعوا ضحية نشدانهم للأناقة، وحين يحل الظلام كانوا يأوون إلى بيوتهم. وبسبب استمرار الحالة المفزعة من دون تدخل السلطات ضد الجناة، كان تهوّر أولئك الناس يزيد يومًا عن يوم. فالجريمة حين تُمنح ترخيصًا تتفشّى دونما هوادة، وإذا ما كان حقيقيًّا أنّه من غير الممكن اجتثاثها نهائيًّا حتى بعد ضربها بكل قسوة فذلك، بسبب أنّ أغلب البشر من طبيعتهم التوجّه نحو الشر.

هكذا كان يتصرّف السماويون. كان بعض منافسيهم ينحازون إليهم

منجذبين   من إمكانية أن يصبحوا شركاء وألّا يُحاسبوا؛ آخرون بحثوا سرًّا عن

مخابئ خارج

البلاد؛ بيد أنَ كثيرًا منهم تحمّلوا كراهية المنافسين حتى خارج بيزنطة أو عقوبات رجال القضاء. كانت هذه الحالة الإجرامية تجذب حشدًا من الشباب لم يكن من دأبهم مطلقًا الرغبة في أشياء من هذا النوع، إلّا أنّهم الآن منجذبون إلى عنف يُمارس بلا أدنى مخاطر. ما من نوعٍ إجرامي واضح لدى البشر لم يُمارس زمنئذٍ ومن دون عقاب. الخطوة الأولى كانت القضاء على منافسي الحزب، الثانية وجوب قتل حتى من هو غير مؤذٍ لهم. ثم باع كثيرون منهم ذممهم وأفشوا بأسماء أعدائهم الشخصيين: كان السماويون يرون ضرورة تصفيتهم فورًا بعد أن صنّفوهم من الخُضر، ولو كانوا لا يعرفونهم. لم تكن أشياء تحدث في الظل أو بركن ما، إنّما في كل ساعات النهار، وبكل جزء بالمدينة، وأحيانًا تحت أعين السلطات. من جانب آخر، ما الحاجة التي كانت تدفعهم لإخفاء أعمالهم الدنيئة، حين لا يكون ثمة عقاب؟ بل كان هناك طموح للتميّز، لإثبات القوة والفحولة، وقتل سيئ الحظ غير المسلّح بضربة واحدة؛ ثم من كان يتشبّث بأمل البقاء حيًّا في أوقات لا أمان فيها؟ كان الرعب يجعل الجميع وجلًا من موت قريب، وكان يبدو أنّه ما من مكان أو لحظة يضمنان لهم الأمان، ما داموا يُقتلون بكل أريحية داخل الكنائس الأكثر قداسةً وفي أثناء الاحتفالات، أضف إلى ذلك عدم الثقة في الأهل والأصدقاء: كثيرون كانوا ضحايا هذه المؤامرات العائلية.

التحقيقات لم تُفتح: والمصائب كانت تحِلّ بغتة،
يد العون. تحطّمت قوة القوانين والمعتقدات المؤسسة

ولا أحد كان يقدم
على صلابة النظام:
كان الذي يحكم هو العنف والفوضى؛ وكانت الحكومة ترتدي دائمًا

وجه الدكتاتورية: ليته كان ثابتًا في الأقل، بدلًا من ذلك، كانت تستبدله

كل يوم، ثم تعاود الكرّة، من دون توقّف. كانت قرارات رجال القضاء تبدو

كما لو أنّها صادرة عن مختلّين، فكان عقلهم عبدًا للخوفِ من إنسان واحد؛

وعندما كان القضاة يجدون أنفسهم أمام نصوص متناقضة، لم تكن

العدالة بالتأكيد ولا القضاء هما من يملياِن أحكامهم، بل العلاقات (جيدة

أو أقل) التي كان كل
واحد من المتخاصمين يحتفظ بها مع المتطرّفين؛ ما عدا ذلك، كان الموت يلوح
كعقاب فوق رأس القاضي الذي لم يأخذ تحذيراتهم بمحمل الجد.

كان كثير من الدائنين مرغمين على إعادة وثائق الدين إلى المدينين من

دون

استعادة دانق واحد، وكثير من العبيد حُرّروا ضد إرادة أسيادهم. بل حتى

كثيرات يبدو أنهن كنّ يتحمّلن اهتمامات عبيدهن غير المبتغاة. كثير من سليلي الأسر الكريمة كانوا ينضمّون إلى هؤلاء الأشرار، وكانو يرغمون الآباء المحجمين
عن ترك كثير من أشيائهم، لا سيّما دفع الأموال. كان كثير من الأولاد يرفضون فأرغموا على ممارسة علاقات جنسية مشينة مع المتطرّفين بعلم الآباء. عنف مماثل مورس حتى على نساء متزوّجات. ويُحكى أنّ امرأة شديدة الأناقة كانت تعبر المضيق في قارب صحبة زوجها، متوجّهين إلى مكان على الضفة المقابلة عندما اصطدما بجماعة متطرّفة. انتزع هؤلاء المرأة تحت التهديد من زوجها ونقلوها إلى قاربهم. وخلال انتقالها إلى قارب المتطرّفين أرسلت إلى زوجها إشارة من دون أن يروها تطمئنه ألّا يخشى من أنّ مكروهًا سيصيبها، وأنّها لن تتعرّض لعنف جسدي. وبينما كان الزوج ينظر إليها متوجّعًا قفزت في الماء وغرقت.

كانت هذه أعمال العصابات الرهيبة في بيزنطة. ومن كان يتكبّد التبعات يتألم أقل لتلك التعدّيات نظير الضربات التي يطعن بها جوستينيانو الدولة: إذ لو أُهين شخص ما بقسوة من طرف المجرمين، يتعزّى كثيرًا عن

الألم الذي جلبته الفوضى، لكونه يتوقّع من وقت إلى آخر تدخّل القانون والسلطات. فالرجال يتحمّلون الحاضر بكثير من التعزّي وبأقل ألم، إذا كانوا يتعشّمون آمالًا كبارًا في المستقبل؛ بيد أنّه إذا كانت السلطة الحكومية هي الجائرة، كما هو منطقي، يقاسون أكثر بسبب ما يحدث، ويقعون فريسة لليأس، بخاصّة أنّهم لا يتوقّعون انتقامًا. ارتكب جوستينيانو خطأً كبيرًا ليس فقط لكونه لم يتحز للضحايا، بل لأنّه لم يتحرّج، متباهيًا، من حماية المتطّرفين، كان يموّل بسخاء هذه الغوغاء، وكان يحرص على إحاطة نفسه بالكثير منهم، وفكّر جيدًا في الاستعانة ببعض منهم في أماكن القضاء وبأماكن أخرى فاعلة». ص ص. 38 ـ 41؛ إضافةً إلى الفصول: 10، 12، 19، 29.

(8) المعالجة الكروماتية الشرقية هنا محل مقارنة بشكل تخطيطي مقابل فرص التقابل ـ التصادم مع الثقافات الغربية، حيث يُرى، عمومًا، في القصيدة الفارسية الأميرات السبع، 1141 ـ 1204، كيف مزج نظامي الخرافة الرائعة بالقصيدة الملحمية الاحتفالية. هنا الألوان السبعة «المركبّة وفق تأثير الكواكب

السبعة» تمثل هيكلية روائية حقيقية، تحدد المجازات وتجعلها تتدفق داخل كل خرافة خاضعة لصبغة مختلفة اكتسى بها الأشخاص وعولج بها المحيط.

وبالإمكان تلخيص رمزية علم الكونيّات الشيعي في كتاب الياقوتية الحمراء (*Libro del giacinto rosso*) (1851)، لمحمد كريم خان كرماني، حيث لا تغيب الإشارات إلى الموروث العربي المتغرّب حول منظور ابن الهيثم وصولًا إلى تيوصوفية رودولف شتاينر، الغوتية المحدثة، المستعينة وعلم بصرياته، بديانات الفرس السابقة للإسلام (المزدية). تتميّز ألوان كرماني بـ: «حضورها» و«تجلّيها»، وتتجمّع وفق نظام رمزي، لاتجريدي، مؤسّس على «واقعية روحانية كاملة»: الضوء هو روحانية اللون، واللون هو العنصر الجسدي للضوء؛ وأيضًا، «الروح ضوء مُذاب»، و«الجسد ضوء متصلّب» (هذا الموضوع حاضر أيضًا في كل الفلسفة الأفلاطونية والمثالوية).

الألوان الأوّلية المرتبطة في الطبيعة بعناصر النار، والهواء، والماء، والتراب (انظر للمماثلة الطبيعانيين الغربيين: باراتشيلسو، وتيليزيو، وجوردانو برونو، وكاردانو، وديلا بورتا) التي تمثّل بحسب المذهب الشيعي:

الأبيض، والأصفر، والأحمر، والأسود. تظل هذه مرتبطة بمبادئ الحَر (ذكوري) والبرد (أنثوي)، بحيث تمنح المقارنة بين العناصر والأحاسيس العلاقة التالية: نار ـ لون، هواء ـ نغم، ماء ـ رائحة، وتراب ـ طعم.

ونظرًا إلى «رهافة كيان الألـوان» فمن المحتمل أن يفوته البصر، إلّا أنّه ينتمي إلى مبدأ وجودي أنقى وكثافة قصوى. من هذا الجانب، ووفقًا لطبيعتها

«الخيالية»: الذكاء أبيض، والنفس صفراء، والروح خضراء، والطبيعة حمراء، والمادة رمادية، والصورة خضراء كثيفة، والأجسام سوداء (انظر: هنري كوربان (Henry Corbin) هيكل وتأمّل (*Temple et contemplation*)، فلاماريون (Flammarion) باريس 1980. إنّ السماوي ذاك المسيطر ماديًا بالممارسة الإسلامية لا يظهر بين الألوان الرهيفة، إلّا أنّه ينتمي للروحية المسيحية، لا سيّما لذاك الشد بدن/ روح الذي به بُنيت هذه الروحية.

Cennini, *Il libro dell'arte,* a cura di Franco (9)

Cennino

Brunello, Neri Pozza, Vicenza 1971, pp. 64 - 65.

polo, *Il milione,* a cura di Daniele Ponchiroli, Einaudi, (10)

Marco

1954, XXXV Di Baloscan (Badasian [Badahkshan]), p. 40.

Torino

الفصل الثالث

ألوانٌ وشكل

يتكشّف في قلب اللاتينية الغربية ظهور تدرّجات سماوية، إلى جانب مقترحات وقواعد عملية خاصة بتصنيع أو تزييف مواد نبيلة أو مغشوشة، وردت بكتاب وصفات بالغ الأهميّة يُرجّح أنّه أُكمل في عهد شرلمان (Charlemagne) (عند نهاية القرن الثامن). شهد ذلك العهد أيضًا إعادة تنظيم معارف الأرتيزان حول المحيط السياسي المزدهر بالإمبراطورية الجديدة المنفتحة بأفضلية على الضاحية: **مرسوم الأراضي الزراعية** (*Capitulare de villis*)، وهي هيئة قانونية أساسية شأنُها الإنتاجية المستقرّة ببلدات الأرتيزان. ويجمع الميثاق: ad tingenda musiva, pelles et alia, ad ad mineralia, crysographiam, ad glutina (Compositiones

aliaque artium documenta…)(*) deaurandum ferrum,

quaedam conficienda, بكيفية جديدة، مزيجًا من معارف عن

الفنون النافعة ذات أصول (*) يضم الميثاق لغرض تعليمي

وصفات كيفية إعداد أخضبة وأحبار

مذهّبة ومفضّضة، وكيفية تلوين الأحجار الاصطناعية وزجاج

الفسيفساء، وصباغة الجلود والأقمشة، وإطالة عمر وأشغال المعادن

والأشائب. وعلى عكس وصفات أخرى هو كتاب وحيد لا نسخ له، ولعلّه

ثاني أقدم كتاب من نوعه وصل إلينا بعد إيراكليو.

هيللينستية، وبيزنطية، وبربرية، ورومانية متأخرة، إلّا أنّها فاعلة بحيث نتج عنها معرفة عملية حُـدّد مكانها بشكل آكد في وسط إيطاليا، أركيولوجية ليست بالبعيدة عن فن القرنين الرابع عشر والخامس عشر. يبدو أنّ الطبعة الأولى التي وُجدت للمخطوط في مدينة لوكا (Lucca) هي من عمل لودوفيكو أنطونيو موراتوري (Ludovico Antonio Muratori) ضمن تقويم توضيحي خاص بـالأرتيزان وبكل فن تطبيقي[1]. ثم اتّضح بعد مقارنة دقيقة أنّ له علاقة بـ **مخطوط لايدن**[*] (*leydensis Papyrus*) الذي عُثر عليه في طيبة المصرية، ولعلّه أقدم الوصفات السرية التي وضعها صبّاغون وحِرفيون، كُتب قرابة عام 400 م إبّان تبادل الغرب مع الشرق نتيجة المدّ والجزر المتوسطي بين روما والقسطنطينية، وعلى الأرجح أنّه وصل

وانتشر في إيطاليا أيام الحروب القوطية ـ البيزنطية التي خاضها الجنرال بيليساريو (Belisario). ويُعدّ الميثاق أعلاه النص الذي يوجز، بشكل أفضل، نتائج ازدهار الفسيفساء والتأثيرات اللونية على العجائن الزجاجية عبر الأكاسيد والأملاح المعدنية (أخضر نحاسي، وزُنجُفر، وأكسيد رصاصي أصفر ـ أحمر، وكبريت طبيعي أصفر ذهبي)، إلى جانب الفن الفسيفسائي الرافيني- نسبة إلى مدينة رافينا (Ravenna)

(*) مخطوط لايدن: كتب باليونانية، ودُفن مع صاحبه. اكتُشف في

بداية القرن التاسع عشر، وحُفظ بمتحف آثار مدينة لايدن (Leiden) الهولندية (rijksmuseum). اشتمل على مئة وإحدى عشرة وصفة عن استخراج المعادن أو تزييفها، وأحجار نفيسة، وصبغة أرجوانية،

وصناعة النسيج، وأحبار ذهبية وفضّية، إلّا أن الوصفات ليست مفصّلة ولعلها استهدفت أولي الدراية بالعمليات.

ـ خلال الحكم البيزنطي بالمقاطعات الإيطالية. خضعت هذه الأعمال لتقنيات لونية إغريقية ورومانية، لو لم يظهر للمرة الأولى السماوي (lazure) ذو الأصل والانتشار الهندي ـ العربي.

جُمعت أولى المعلومات التقنية وصُنّفت خلال القرنين العاشر والحادي عشر على شكل كتيّبات تشغيل ووصفات ستظهر بمخطوطات لاحقة وصلتنا في القرن الخامس عشر. احتوى المخطوطان: **كتاب الألوان والفنون الرومانية** (*Il Liber de coloribus et artibus Romanorum*)، ومفتاح **الخريطة الصغير**(*) (*Mappae clavicula*)، على أسرار متناثرة بالوسط الثقافي الغربي. مُهر العمل الأوّل بحرفين أوّلين لعلّهما يعودان لإيراكليو (Eraclio)(**) الذي يمكن فهمه كجناس تصحيفي أو اسم مستعار لعدّة مؤلّفين

آخرين: جُمعت أجـزاء جليّة من هذا الميثاق الأسـاس في كتيّبات تشغيل مخطوطة صـدرت بمظهر حديث منذ سنة 1781، من دون أن تكتمل، ثم بطبعة أكمل في القرن اللاحق[2].

(*) مفتاح الخريطة الصغير: لعلّ المقصود بالمفتاح: المعرفة، وبالخريطة: شرائط قماش رهيفة مشرّبة بألوان استعملها المصوّرون للحفاظ على ألوانهم رطبة، رائدة أنابيب الألوان الحالية أو أنّها تعني تطويرًا يدويًّا. يحتوي النص على وصفات لأعمال الأرتيزان: معدن، وزجاج، وفسيفساء، وأصباغ. تعود النسخة الأقدم إلى نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع.

(**) إيراكليو: بحسب بعض الدارسين، هو أقدم كتاب شبه كامل من حيث مادته المتعلّقة بالتقنيات الفنية والحرفية في القرون الوسطى. عنوانه كما مرّ بنا: كتاب الألوان والفنون الرومانية.

آمّا الثاني فهو على الأرجح كتالوغ وصفات اشتمل على فهرسة مواد وعناصر محدَّدة تتعلّق بالتصوير، ويمثّل في هذا الشأن نصًّا أصليًّا لمعارف التصوير الإيطالية مُستقاة، جزئيًّا، من الموروث الكلاسي لكل من: تيوفراستوس، وبلينيو، وفيتروفيو.

من جهة أخـرى، يظل غوتهولت إفرايم ليسينغ (Gotthold Ephraim Lessing) أوّل من كشف سنة 1774 عن جِـدّة ميثاق آخر: كتاب مختلف الفنون (*diversarum atrium Schedula*)، اعتُبر مقدّمةً للاهتمام بنظرية الألـوان سيتكفّل بها لاحقًا غوته وفيليب أوتـو رونـا (Philipp Otto Runge). يتطرّق هذا العمل بشكل تقريبي إلى عمل تيوفيلو (Teofilo) أو رودجر هيلمارشاوزن (Roger di Helmarshausen)

الموسوعي والتصويري، حيث يلتحم الأصل «المزدوج» للراهب البيزنطي بالموروث القارّي (كونه الشخص ذاته) لذلك يتضّح أنّ كتاب مختلف الفنون، يمثّل إنجيلًا شرقيَّ الأصل لموروث الكتابة المنمنمة المتدفّقة في الفن الألماني القروسطي: هنا تصبح الفهرسة، بكيفيةٍ أدقّ، تعليميةً ـ إدراكيةً، رغبةً في تعليم توحيديّ التوظيف لجماعة أو لمجتمع يمارس حصريًّا هذه الفنون. أمّا تطوّر نصوص مشابهة عند بداية تاريخ التصوير الأوروبي العظيم فلم ينشأ فحسب عن معالجة واستخلاص وطحن الحجر والخلاصات من تاريخ علم النبات التيوفراستي، إنما أيضًا عن أسرار المثبِّتات والعناصر اللازمة بغية الحصول على تجفيفٍ خاص واستمرارية فوق مختلف الدعائم الخشبية. لذلك يُوجَّه علم اللون وفق نظام وحيد مقابل ما له

من تأثيرات متفلِّتة

تَوظف كالدائمة، كفن التصوير، وآعمال الزجاج، والفسيفساء، والـخزف، والمينا. وتتفاعل الأسـرار مع الموضوعات المنفَّذة «بألوان» التَيمبَيرا: أخضبة ممزوجة بمحّ أو زلال البيض، وكازين، وكِلس، مفتتحةً موسم التصوير والأفريسكو(*)، وحاضرةً وسط كل اختراع ونظرية عن اللون. إنّ من شأن ازدهار المعارف المختلَطة عن الألوان أن يفيد في امتزاج، كما قيل، المادة الصبغية بتجريب المثبّتات التي تحل، رويدًا، مكان تلك القابلة للفساد والملوِّثة التي ظلّت قيد الاستعمال، وكانت تُزري بمهنة من يعالجها: كاللعاب، والبول، والصِّملاخ، والدم، وصولًا إلى المثبّتات الأنقى والخالدة وغير القابلة للفساد، كزيت الجوز، وزيت الخشخاش أو زيت الكتّان، ممزوجةً بمساحيق أو خلاصات مطروحةً على ألواح مُعدَّة من خشب السرو ومن الجوز ومن الشُّوح. وتلخّص الملامح التي تبدّت أشد مثاليةً

في القرن الرابع عشر بـ كتاب بيتري دي سانكتو أوديمارو التعليمي عن الألـوان *Petri de sancto Audemaro* (*Liber magistri de coloribus faciendis*) معارف بييترو دي سانت ـ أومير (Pietro di Saint-Omer) (الشهير بالقس مـاورو fra’ Mauro) المأخوذة عن مواثيق سابقة، إلّا أنّ بمقدورها الانتظام داخل التجربة والتقليد الفرنسي في أصبغة رُوان (Rouen) والنورمانية الخضراء. ثم فرض الأحمر (varantia) (garance e garanza)

(*) أفريسكو (affresco):

مصطلح إيطالي معناه الحَرفي: فوق الرَّطِب،

تصوير جداري يتمثل في وضع الألوان على الجص الرَّطِب كي تتغلغل الألوان بداخله ويجف عليها.

نفسه كنوع من الصِّباغ على جودة المنتَج مائزًا على ألـوان أشد كثافةً ودفئًا من القرمزية والزعفرانية. ويُقـارن كتاب الطرائق المختلفة في معالِجة الألـوان *diversis modis* (*De coloribus* *tractatur*)، المؤلِّف خلال أعوام (1398 ـ 1411) تحت الاسم الأسطوري يوهانس ألكيريوس (Alcherius Johannes)، بعنوان ثانوي إيحائي صباغة الـوردي (*rosam* *Ad tingendam*) بميثاق مخطوط منمنم أكثر شهرةً تعليم الفن (*De arte illuminandi*). هذا العمل الأخير الكامل والحاسم عن «فنون التنوير أو التعليم» (alluminatura o illuminatura) الـذي يعود إلى القرن الرابع عشر، استقى التسمية الموحية التي رافقت خلال القرون الوسطى نظام التصوير المصغّر والمنمنم (أحمر زُنجُفر): زئبق معدني من السهل مقابلته في

التصوير (أمّا المينيو(*)، المعروف الآن، فيمثّله أكسيد الرصاص الملحي ممزوجًا بزيت الكتّان ويستعمل طلاءً ضد الصدأ).

يُضاف إلى هذه الكتيّبات الخاصة بالمنمنمة والموضِّحة لنشاط الإنتاج البيبليوغرافي الفعلي بالكنائس والأديـرة، انطلاقًا من سنة

(*) مينيو (minio): أكسيد الرصاص الأحمر استُخدم في

زخرفة
النصوص بالمنمنمات (miniature): لوحات صغيرة الحجم، تميزت بتقنية قروسطية، من هنا جاء اسمها، وليس لصغر حجمها. طُبقت هذه التقنية لإبداع بورتريهات صغيرة راقية المستوى، استخدم فيها المصوّرون فُرشًا دقيقة. سبق استغلال المنمنمة على شكل صورة منمّطة منذ العهود القديمة في آسيا؛

لكنّها لم تصل إلى أرقى مستوياتها إلّا على يد الإيرانيين في القرنين

الخامس عشر والسادس عشر.

1200 بأكبر المدن الإيطالية صاحبة الموروث الحِرَفي والتجاري (البندقية، ولوكا، فلورنسا، وبيزا Pisa)، التشريعات الشرلمانية وقوانين الملتحقين الجدد أو قوائم الفن المدوَّنة بها أسماء من يحقُّ لهم العمل ولمصلحة النقابة، في هذه الحالة يكون العاملون بفرع النقابات هم أصحاب الحِرَف المتشابهة أو المندمجة معًا كالنسيج والصباغة. كانت قوائم المكتتَبين بفن معيّن مسبوقةً بوصف طبيعة البضاعة المنتَجة وأسرار وقواعد الإنتاج الواجب اتّباعها انتهاءً بأنواع التصنيع الحصري. مثّل ذلك أداة معارف مادية استبقت عامل الجودة والرضا عن المنتَج النهائي المحمي بقوانين متشدّدة تربط الرؤساء والمرؤوسين بأسرار المهنة، وباقتصاد مدينة تكتسب من طريق تلك المنتجات اسمًا وشهرة. هنا ستُعزَّز تلك العقدة التصادمية المصاحبة للإنتاج

الحِرَفي التي تربط العامل بالولاء للمنتَج وللمحترَف؛ في حين أنّ المصير الفعلي للغرض الفنّي و«الملوَّن» الذي بمقدوره نقل تاريخ ثقافة كاملة سيتمثّل في كسر أسرار المحترَف «محرِّرًا» من قيود المالك والسعر «شخصَ» الفنّان الحر: النموذج الأمثل لصانع الأشكال الذي يمضي قُدُمًا بفضل موهبته وإصراره متحررًا من وضعه القديم ومن عراقيل النقابة. تتوضّح جرّاء هذ المخطط نوايا ووعود تشينينو تشينيني التي قبلت التشكّل في القرن الرابع عشر وعلى مدى القرن الخامس عشر، اشتمل عليها كتابه الشهير كتاب الفن، محدّدًا أكثر من أيّ وصفات أخرى معاصرة (سر الألوان (*Il Secreto per colori*) وكتاب الألوان(*Il Libro per colori*) ، ودليل تاتون (*di Tatun il Manuale*)، في القرن الخامس عشر)

الانتقالَ الاجتماعي من الحِرَفي إلى الفنّان. أضحت القفزة ممكنةً بفضل المعرفة الديدالية الفطنة التي أضافت، إبداعيًّا، إلى أسرار الفنون القديمة الراسخة والثمينة مهارات جديدة ولّدت الإعجاب بطبيعة وابتكار لوحة ملوّنة، ليس بألوان طبيعية (naturales) وحسب كما سبق، بل مخلوطة بتلك الاصطناعية (artificiales). هنا انضمّ الفن وتقانة التصوير إلى اللون تفلّتًا من حسابات السعر (praetium) التي كانت أساس تقدير أيّ بضاعة أخرى. وهو ما يتأطّر ضمن الأثر البالغ لقصة الفن الإيطالية في القرن الخامس عشر وقصة اللون بقدر ما هي تصوير، والأخير مفضّل من طرف الفنون الجميلة لأنّه مدعوم باللون. مواثيق أخرى صغيرة عن الأصبغة أو عن الألوان التي لا تسجّل الانتقال إلى لحظة التصوير العظيمة (من تشينينو

تشينيني إلى جورجو فازاري Giorgio Vasari) تظل معزولةً مثل: كتاب الفن (*Kunstbuch*) لراهبات نورمبرغ (Norimberga) الدومينيكانيات إلى جانب مصير ذاك المجتمع الديني ـ العامل. تعكس هذه الكتيّبات البسيطة كتطوير داخلي بالنقابات القروسطية «الأعمال التي تتطلّب الأناة» بالحياة الدينية، إذ توصف بها كمواعظ محاولات قص أشكال حشرات أو نباتات تُلوَّن (زُنجُفر، ونيلي، وأصفر ذهبي) وتُعالَج بنشاء طبيعي ثم تُنقل على النسيج بتأثيرات تجسيمية شبيهة بما تحمله السُّجُف، مع أنّها تحققت عبر تقنيات الطباعة أو «الحفظ». وعلى الرغم من كون هذه تدخّلات صباغية بديعة فلا مفر من القول بأنّها أدنى مستوى كونها ظهرت في اللحظة نفسها

التي وُلدت فيها الفنون العظيمة، ما لم نتفطن إلى آن من نتائجها تفاعل تقنيات الأرتيزان في القرن التاسع عشر كانبعاث بما اشتملت عليه من ندرة وتفانٍ في العمل إزاء غزو المنتجات الصناعية. هكذا كان حال قطنيّات(*) محالّ ليبرتي (liberty) التي صمّمها وليام موريس (William Morris)، انتهاءً بقماش ماريانو فورتوني(**) (Mariano Fortuny) النادر والحصري والقريب جدًّا من التقنيات التي سبق وصفها. إلى هذه الحقبة القروسطية النشطة والمزدهرة، بحق، كانت تتوجّه جمالية المهتمّين بانبعاث الأرتيزان المنعزلة والمهملَة: قصة أصيلة ومترعة بالعاطفة عن أغراض عزيزة وغير مجدية للطموح الحضري في نظر الطبقة البرجوازية عند نهاية القرن التاسع عشر.

غطّت تجارة الصباغة القروسطية قدرًا وافرًا من معارف

نباتية وممارسات تطبيقية وُضعت تحت الضوء مُبينةً الأماكن

الأصلية (*) قطنيات (chintzes): من الكلمة الهندية شِنت (chint).

قماش قطني

غليظ يتميّز بألوانه الزاهية مناسب بفضل مقاومته وملاءمته لأعمال

الديكور،
ولمقاعد الجلوس، وأغطية الفراش، والستائر. جاء من الهند وانتشر في أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ثم أُنتج في المكان مستعيدًا في البداية الرسم الهندي المطبوع بالوسمة والفوّة، بعد ذلك انتشر مطبوعًا بألوان

زهرية وارسة فوق خلفية بيضاء.

(**) ماريانو فورتوني: (1871 ـ 1949)، مصوّر، ومصمّم أزياء

إسباني كاتالاني. ابتكر أسلوبًا استعاده من الأزياء الإغريقية ومن التراث

الكاتالاني اتسم بأردية طويلة (Delphos) من قماش خفيف واشتمل على

كسور دقيقة (plissée). وقد حاز على براءة اختراعه سنة 1909.

والمنتِجة للعمل اليدوي في مجتمعات حِرَفية ثابتة ركزت على تنافس نوعي قوي فيما بينها، حظيت بنتائج ليست محل مقارنة ولو بعيدة باقتصاديات السوق اللاحقة التي لم تُدعَم بمبادرات قوية تحمي التميّز والقيمة غير المتوقَّعة للصبغة، بحيث أضحت فرعًا للاقتصاد الوطني (كما هو الحال إبّـان حكم لويس الرابع عشر).

يبدو أنّ مزية الأرجواني الكلاسيكية القديمة رجحت كفّتها في النواحي الإيطالية قبل حلول عصر النهضة في مراكز صباغة الصوف والحرير في فيرينتسي، والبندقية، وجينوى (Genova)، إذا ما لوحظ أنّ عيّنةَ قطع مصبوغة بقائمة من تسعة عشر لونًا اشتملت سبعٌ منها على درجات بين القرمزي (أحمر رُمّاني)، والأرخيل (ورق عبّاد الشمس)، و«الطاووسي

(pavonazzo)» (بنفسجي داكـن) بإقحامٍ يسير من النيلي الشرقي (الذائع كفايةً حتى ضمن تعديلات جمّة وتسميات: بغداد (Baldacca) اسم إيطالي قديم لبغداد ـ ونيلي مكابي (maccabeo) ـ من أصل يهودي ـ ونيلي الطوارق والموريتان (baccadeo)) المميّز بأزرق ما وراء البحر أو اللازوردي، ومن ذاك الأزرق الجرماني أو الألماني. يُلاحظ التشوّش الوليد بين المصدر والدرجة: المكان (فيما وراء البحر) يصبح لونًا (ما وراء بحري).

وتبرز صبغة الوسمة السماوية بالمقاطعات الفرنسية، وبأكثر محدوديةً في ألمانيا، عبر عمليات فردية وتصويبات مُتقنَة يُتذكّر منها

«القِطع الزرقاء» (pers) لبلدتين قروسطيتين قرب باريس: بروفن

(Provins)، وشالون سور مارن (Châlons-sur-Marne) الشهيرتين بهذا الفن. اتُّخذت من هذه الأقمشة السماوية المؤطَّرة بالفرو أثوابٌ لماجدات: ساعات الدوق دي باري الفائقة الثراء(*) (Très Riches Heures du Duc de Berry)، انتهاءً بمادونّات جان فوكيه (Jean Fouquet).

كانت التدرّجات الخضر الفلمنكية والسود المنتمية للفلاندر (Fiandre) شهيرةً هي الأخرى وحاضرةً بالاستدعاءات التجسيمية، كالمعاطف الزرقاء التي عرفتها منطقة فريزيا (Frisia). أمّا الأسود فحظي بدرجتين اختلفتا بحسب كيفية إنتاجهما: الأولى ذات نوعية دافئة وانعاكاسات بنّية جاءتها عبر

النقع مرّات عديدة في عصارة النغت أو البلّوط (concina jotta)، وحظيت الأخرى نتيجة غمرها طويلًا في الوسمة بانعكاسات سماوية كريش غرابي. تحقّق انتصار الأسـود باعتباره زِيًّـا عامًّا للبرجوازية المحافظة وليدة الإصلاح، والذي تبرز منه ياقة بيضاء مخرَّمة: كما في بورتريهات فرانس هالز

(*) ساعات الدوق دي باري الفائقة الثراء: مخطوط منمنم، أمر به الدوق،

يعود لسنوات (1412 ـ 1416)، من أعظم أعمال التصوير الفرنسي الفلمنكي في القرن (15)، نفّذه الإخوة ليمبرغ (Limbourg): بول (Paul) وجان (Jean) وهيرمان (Hermann)، ولدوا في نيميخين (Nijmegen) في الأراضي الواطئة بين العقدين الثامن والتاسع من القرن الرابع عشر، وتُوفّوا سنة 1416 بالطاعون في ديجون (Digione) في فرنسا. اشتمل المخطوط

على مزامير وصلوات، وجزء آخر كان وراء شهرتهم (روزنامة): إثنا عشر شهرًا كل منها بطول الصفحة 14X22 سم.

(Frans Hals) وانطون فان ديك (Antoon van Dyck)، حيث

يتّضح اختلاف التدرّج باللباس الأسود الذي يعرض نوعين من وجود وتفكير طبقة بعينها؛ في حين أنّ الزِّي الحديث الأكثر ثراءً (هالز) لدى الفئات الجديدة التي تنشد التميّز ينفرد، بالدرجة الأولى، باختلاف ملامح الوجه (فان ديك) المؤطَّر بقماش أسود وبفضائل أكثر قدمًا.

أعلن في إيطاليا تومازو كامبانيلا (Campanella Tommaso)، عند بداية القرن السابع عشر، انعكاس الأسود على الوضع الاجتماعي وإيحائه الصارم («ملاءمة الزي الأسود لحياتنا الأرضية»)، وأكّد ذلك الشاعر تشيرو دي بيرس (Ciro di Pers) في الزِّي الأسود (*Veste negra*)، قائلًا:

«الألـوانُ التي من خلالها تُعشق كل حياة أرضية ووطن تعرض أزيـاءه. اليوم الجميع يعشق الأسود لا سيّما المتعلّق بالأرض وبالمادة وبالجحيم علامةً على الحداد والجهل. كان أوّل الألوان السماوي الخالص... ثم الأحمر في عنفه الحربي؛ فالمتنوع أيام التمرّد؛ ثم حلّ الأبيض أيّام المسيح وكل المعمّدين اختاروه لباسًا لهم، ومنه مرورًا بألوان متباينة وصلنا الآن إلى الأسود. إذًا بحسب الدولاب القاتل سيُستعاد الأبيض»[3]. أبرز بعض العهود التاريخية بقصة الأزياء زي التمثيل «أسودَ صارمًا» المُيَسَّرة مشاهدته بمعارض البورتريهات بين نهاية القرن السابع عشر والعقود الأولـى من القرن الثامن عشر حيث يخلق الأسـود مدًى ويثير احترامًا، ويستحوذ هذا الزِّي، نهائيًّا، حتى في مدينة كالبندقية بأخلاطها الاجتماعية صاحبة الأحكام المسبقة،[4] على

«حياة»

(سنة 1830) عندما شرعت الألـوان العسكرية (آحمر، وآزرق، وأبيض) في الظهور جانبًا كما لو أنّها الزِّيُّ الثاني «المتشاكل» بمصير كل مواطن.

أسفر خلط الأسـرار والرغبة في حيازة ثـراء جديد وتقنيات جديدة وثيقة الصلة بمزايا الصباغة محميةً ومرتبطةً بالهيئات المدنية، منذ القرون الوسطى السفلى، عن هجرات حقيقية وفعلية شكّلتها جماعات صبّاغين مهرة من مـدن ومـن دول لأخرى (من لوكّا نحو البندقية وجينوى، وحتى من برابانت (Brabant) الفلمنكية ونورماندي (Normandia) الفرنسية نحو فلورنسا). ستتجسّد بهذه الحركة الاجتماعية رغبات واندفاعات اجتماعية بغية إخضاع خدمة المشتغلين لنِير الأداء الذي كان يضع بمعزل عن فنون غـزل الصوف

والحرير في كاليمالا(*) (Calimala) أدنى شركات الصباغة مستوًى، والتي كانت أعمالها هي فحسب تذهب بتجارة القماش من عشرين في المئة إلى ثلاثين في المئة من قيمة القطعة الواحدة. ويمر التضاد بين الفنون الكبرى وتلك الصغرى أو العاديّة عبر نيل استقلاليتها من شركة الصباغة عن «النُسّاج الأشرار» مصنِّعةً بداخلها لذاتها المزيد من التنوّع المائز، مثل: صبغة عالية الجودة (غالية الثمن) (grand teint)، وصبغة
ذات نوعية سائدة (petit teint) في فرنسا، وصبّاغون

بمختلف

(*) كاليمالا: يعود الاسم إلى شارع بمركز مدينة فلورنسا، حيث كان يعج بمحال الفنون الأبرز بين نقابات الفنون والمهن.

الألوان (Schoenfaerber)، وصبّاغون بالأسود (Schwarzfaerber)،

وبوصول هؤلاء الأخيرين إلى نوعية أفضل الأصبغة السوداء المتعددة، انطلاقًا من نتاج الأقمشة «المضبَّبة أو الناصلة السواد»، السيئة القابعة عند أحط درجات الصباغة، اعتُقد عالميًّا أنّها كانت لباس الناس العاديّين حتى أواخر القرون الوسطى وبطريقة ما، لباس ثوراتهم البائسة أيضًا.

Antonio Muratori, *Antiquitates Italicae Medii* (1)
Ludovico

Aevi, Milano 1738 - 43, vol. II, pp. 364 - 87.

coloribus et artibus Romanorum, a cura di A. Giry, Paris (2)

e A. Ilg, *Heraclius. De coloribus et artibus Romanorum,* Wien *De*

1873;

1873.

(3)

Tommaso Campanella, *Opere,* a cura di R. Amerio, Ricciardi,

1956: *Sopra i colori delle vesti,* p. 852.

Milano-Napoli

(4) انظر الفصل السابع من هذا النص، ملاحظة رقم 4.

الفصل الرابع

رسم، ولون، وتصوير

يستمد تناقض(*) الشكل/ اللون بالنتاج الفنّي الحقيقي والفعلي، ولعلّه أيضًا نتيجة العزوف المعنوي عن وصفات المحترَف المادّية، حركتَه من الفلسفة الكلاسيكية ويتوسع داخل المعتقدات النظرية بخلفية نهضوية أفلاطونية مُحدثة. ويبدو أنّ موازنة الرسم/ اللون الكلاسيكية تأمُّلٌ في حد ذاته أكاديميٌّ الأصل ينتمي لأواخر القرن السادس عشر مستعيرًا مؤشّرات قريبة من البويطيقا[1] التي تمنح، بلا أدنى لَبس، ما وراء الإدراك النسبي للمستعار أرسطو الصادر بطبعة متأخرة عن مادة اللون (1497) سبقًا للشكل المرسوم، للسبب نفسه الذي تسمو فيه الأسطورة داخل المأساة، لكونه مجموعة أحداث، على «الطّباع» التي هي

مجرد عناصر نحكم من منطلقها على ما للشخصيات من ميول سواء كانت هذه أم تلك. ما نقوله ينطبق أيضًا على الألـوان: «فمن يسكب عرَضًا الألـوان الأكثر جمالًا لا يمتّع البصر أبـدًا كمن يرسم شخصًا بالأبيض». هذا الحكم الأرسطي يبدو، صراحةً، أفلاطونيًا أكثر من أفلاطون نفسه، إذ نظر أفلاطون

(*) تناقض (antinomia): بالإنجليزية (antinomy). نوع من المفارقة يشير إلى حضور توكيدين متناقضين، إلّا أنّهما قابلان للإثبات أو التبرير. مصطلح تردد بالمنطق والإبستيمولوجيا وبفلسفة كانط.

في طيماوس (Τίμαιος) ـ (*Timeo*)

ـ إلى الألوان بالتقدير عينه

للأجسام الهندسية البسيطة والجميلة في ذاتها تزجيةً فائقةَ المتعةِ للعقل، ورأى في الألوان ما يقارب معاناة المادة في الظهور (موضوع عزيز على كل جمالية مثالوية) حيث يُستثار الفكر إيجابيًّا من قِبل «طقس الأسود». لذلك يتضّح أنّ مرتبتي «السطوع» و«اللمعان»، ضمن أفلاطونيتهما، هما أيضًا كتلك التي تكوّن لدى مارسيليو فيتشينو (Marsilio Ficino) كل مبدأ تصوّري؛ في حين أنّ مبدأ «لا لون (discolor)» و«لون (decolor)» لدى طبيعانيّي القرن السادس عشر قريب من الأبيض (albedo) والأسود (nigredo) ظاهريًّا فقط، وبشكل أكثرّ دقّة من

حارّ (calor) وبارد (frigus) مبدأي التوالد (generatio) والفساد (corruption) بمستهل علم النفس الإدراكي نظير النسبية الأرسطية. بحسب هذا الأرسطو الأخير المعرَّب تكون الموادُّ بيضاء كالماء والهواء، والنارُ صفراء، والأرضُ متعددة الألوان، دافعًا نحو تصنيف وتوصيف محدّد حتى تلك «الألوان غير المرجَّحة» القريبة من الصفاء ومن الظلام. ويمكن التوكيد، إجمالًا، على أنّ سيطرة الشكل على اللون من خلال مبادئ التجريد الإدراكي (إلّا أنّها ليست بالكثيرة) هي كالضوء والظلام اللذين من شأنهما إنتاجُ داخل النظرية التصويرية ذاك التأثير المحرِّر والمُشرِّف الذي لطالما رغبت الفنون المقولبة، لا سيّما التصوير، في إنتاجه. وإظهاره كهدفٍ تُوُصِّل إليه من أجل

واقع قابل للتمثيل. سيستمر هذا الشأن كرأي للفنون غير قابل للطعن إلى أن ينتهي إثر قَدحِ قُبحِ ونصاعة اللون، على مراحل، إلى امتناع الكشف عن زيف النماذج والأشكال،

دفعًا بالأخيرة إلى أن تكون خاضعةً فقط لقوانين الألوان الخالصة، وانتهاءً بتحطيم اللوحة نفسها التي كانت «شكلًا» لكل تصوير ولكل تأثير للّون بقدر ما هي تاريخ تصوير لا يمكن الاستغناء عنه.

ما إن برزت التناقضات السكولاتية فوق الأرضية الظنّية، حيث كان أفلاطون وسقراط يتشاركان حكمًا عازه اليقين، حتى استطاع روجر بيكون (Roger Bacon) المنشغل تمامًا باللون أن يعيد ضفر أشتات حوارٍ كان يحمل بداخله مادّة (substantia) اللون المعنوية. هكذا هو الضوء في نظر الراهب بيكون لا يزال نتاجًا «سماويًّا»، إلّا أنّ لديه العزم على اختراق المادّة من دون أن يفقد شيئًا من سمته البدئية، كي يكشف عن الأصفر والأحمر وينعكس في الأجسام اللامعة والأثيرية ليعود إلى طبيعته الكاملة

والبدائية. إنّ من شأن هذه الفرص التي لا تزال مادّيةً بشكل محبط، والتي استقاها بَيكون من أفلوطين (Plotino) ـ (Πλωτίνος) ـ أن تُقوِّم ضمن تدوير إنتاجي الشقاق المذهبي بين أفلاطون وسقراط، حتى فيما يخص نوايا القديس أغوسطينو (sant'Agostino) القائل بأنّ «الظلَّ سيّدُ الألوان».

بيد أنّ المدينة القروسطية دأبت، في الوقت نفسه، على استعمال وإنتاج اللون عبر عدد من التقنيات المادية مفضِّلةً ـ كما قيل ـ ظهور وتمثيل السماوي والذهبي، لونان يُبرزان جذور الضوء الفُضلى على الرغم من أنّ بيكون يفترض، تأسيسًا، الضرورات الملوِّثة للمادّة اللازمة لقوانين اللون. هذه الأفكار التي لم تكن ذات أهمية بفكروية القرن الخامس عشر، حيث الأسبقية الفلسفية للشكل على

اللون غير قابلة للتقفي ضمن مادّتها بل في ظهورها وانكشافها، تتحدّث عن الآلية المتحكِّمة، واقعيًّا، في اللون حاصرةً إيّاه داخل أطرٍ محدّدة، أي ضمن شيءٍ ما يسبقه ويغذّيه: ما يُسمّى بالرسم المُجمَل(*) (فن المرحلة الأولى). حدث كل هذا انتظارًا لانضباط متشكك ومنفصل: المنظور الطبيعي (علم البصريات) أو المنظور الاصطناعي أو الفنّي (في ما يخص هيمنة الفنون) الـذي يحدد مسارات الأشعة البصرية التي بداخل تشابكها يُرتسم العالم المتغاير (إلّا أنّه تلطّفًا يأتي ثانيًا بعد الألـوان)، حيث ما إن يُبعَد الشخص الحسّاس والمُدرِك (سيكون هذا أيضًا رأي غاليليو غاليلي Galileo Galilei) حتى ينعدم كل مبدأ جوهري. الظاهرة نفسها تختفي ولن يُستطاع فحصها بمعزلٍ عن ظهورها المتفلّت كاشفةً لهذا

السبب عن أنّها عرَضية وثانوية. التوازن، أيضًا، الذي أضحى مكانًا عامًّا ميسّرًا بين الرسم واللون، بين مدرستي فلورنسا والبندقية، هو في الواقع جوهري، في الأقل، كما كانت عليه حتى نهاية القرن السادس عشر الملاحظات عن النجوم من خلال المنظار، والتي كانت بدورها تثير شكوكًا ملموسةً فيما لو أنّها ظواهر واقعية أو اصطناعية محضة وبادية للعيان. كان رسم القرن الخامس عشر، عبر علم المنظور الهندسي، يطرح على الفنون الناسخة مسلك المعرفة والحقيقة؛ في حين أنّ عالم الألوان ظلّ يتكوّن تبعًا لتوافق العناصر مُغريًا وظاهرًا. ألم تكن جميع الفنون عالمًا اصطناعيًّا؛ والتصوير ألم يكن، لعلّه،

(*) رسم مُجمَل (antigraphice): رسم أوّلي، تخطيطي. بالإيطالية

(schizzo). وبالإنجليزية (sketch).

«قرد الطبيعة»(*)؛ وكل عمليات القولبة، آليست في الواقع كلها خيالية وإغوائية؟ لا يزال هذا مهد شقاق لحسن الحظ لم يُحسم، إلى جانب سبق سيادي تاريخي لـ «فنون الرسم» إزاء نتاج متقطّع غالبًا ما اجتُثّ من قوانين راسخة، وسُخّرَ للمصير القلق المتعلّق بحياة وحظوظ الفنّان الفرد، كما اللون. كان كتالوغ الألوان القروسطي، قبل أن ينشغل الفنّانون باللون مُقحمين داخل انضباطٍ هيّنٍ، نظريًا، ذاك الكثير منِ المعارف ٍالعملية التي كانت تغذّي تقانتهَم الفنّية الحصرية، يتوطد ضمن سِلمٍ متشددٍ من القيم، انبرى له لوٍرينزو فالا (Lorenzo Valla) كاشفا (1430) بذكاء إنسانوي عن كل نقائصه، نظير نظام السبق والارتقاء الاجتماعي الذي بدا كما لو أنّ الألوان تعيد تغليفه لاستعمال شعارات النبالة الراقي الذي كان يفرض الاحترام(2). وكانت الألوان في تباينها الفكري

ضمن طبيعة تراتبية محدّدة تُبرز الاختلافات، وتُميّز الطبقات، وتُجسّد الكبرياء، إلى أن ظهر إعلان فالا الحاسم ضد بارتولو دي ساسوفيراتو (Bartolo di Sassoferrato) مُبرزًا الغباء الجوهري وعدم الكفاءة: «إنّ أشدَّ الأشياء تفاهةً هو إقحام قانونٍ عن كبرياء الألوان»(**).

(*) قرد الطبيعة (simia naturae): جاء المصطلح عن أسكانيو كونديفي (Ascanio Condivi) (1525 ـ 1574)، مصوّر، نحّات، كاتب إيطالي، في حديثه عن «عبيد» ميكيل أنجيلو (1475 ـ 1564)، الذين نحتهم لضريح البابا جوليو الثاني (Giulio II): «إنّهم يرمزون إلى الفنون التي أصبحت أسيرة بعد وفاة البابا، لا سيّما «العبد المحتضر» الذي وُجد عند قدميه نحت مجمل يمثّل قردًا، كما لو أنّه تجسيد لفن التصوير، وُصف بـ (ars simia naturae).

(**) العبارة من اللاتينية: «Stoldissimum introducere legem colorum de dignitate aliquem esse».

الملاحظات النظرية عن الألوان التي أوردها أيضًا ليون باتيستا ألبيرتي(Leon Battista Alberti) في كتابه عن التصوير (*De pictura*) (1436)، بدت كما لو أنّها تؤسّس نظامًا ابتدائيًّا للمادّة شديد القرب في حدّ ذاته من معالجة الفيلسوف الروماني تيتو لوكريتسيو كارو (Tito Lucrezio Caro) شملَ تنوّع الألـوان ولاأكروماتية المادّة البدئية للذرّات، لو لم يكن التأمّل الفلسفي في اللون سوى أداة لتسمية انضباط التصوير ولقواعده التصميمية: «أقول بأنّ عبر خلط الألـوان تولد ألـوانٌ أخرى لانهائية، إلّا أنّها ألـوانٌ حقيقية، وعند تغذيتها أربعةٌ منها أكثرُ وأصنافٌ أخرى غيرها تولد. ليكن لون النار أحمر، والهواء

سماويًّا، والماء أخضر ولتكن الأرض رمداء ورمادية». هذا المقترح النظري الكلاسيكيّ المزيج (بخلفية أرسطية) يقتطف الحاجة الأكثر موضوعيةً للتوكيد على أنّ الألوان الأساسية تتفاعل مخفَّفةً أو بإضافة الضوء: مسلك «فلسفي» وإنسانوي هذا، مقابل أيّ ممارسة عملية أخرى ناجمة عن شعارات نبالة أو سوقية للّون المستدعَى ليعكس نظامًا تراتبيًّا بأكثر أو أقل نفاسة، نظير الأغراض التي يغلفّها أو الأشخاص الذين ينشدونه وبه يكتسون. بهذا يثلم الفنّان نظام الألوان «الرفيع» كما لو أنّه مادّة وتأثير حالة اجتماعية أو طبقة، متعهّدًا بتزويد أيّما شيء عدا الثمن (praetium) المفعَّل من اللون، وبدلًا منه استحقاقَ فنّه ونتاجه الفنّي.

أمّا الاهتمامات الدقيقة بشأن إدراك اللون، فعبّر عنها ليوناردو دا فينتشي بميثاق غير مكتمل استحال إنجازه عن التصوير *Sulla*) (*pittura* مفتتحًا، بأصالة عظيمة، كل اعتبار للوظائف المنتِجة

للتكوين التصويري مقابل الضوء والظل، وبشكل أعـمّ لقوانين إدراكها وتضادّها، مضمّنًا، أحيانًا، كألوان أساسية ثمانية مستبعدًا الأبيض والأسود (سماوي، وأصفر، وأخضر، ومُغرة فاتح، وبنّي مُغرة، وكُميت، وأحمر)، وأحيانًا أخـرى، ستة (أبيض، وأصفر، وأخضر، وسماوي، وأحمر، وأسود). تميل مقترحات ليوناردو إلى تقريب المنظور الخطّي الذي ينتظم به الرسم من نظرية عن الألوان وكيفية رؤيتها (المنظور الهوائي)، موازنًا عبر التجربة حالات الرؤية من خلال الضوء والظل. وتنتمي الألوان، إلى جانب نظام التصوير «بين نظرية وتطبيق»، إلى «منظور الفقد»(*) حيث تحظى الكُمدَةُ والشفافيةُ بمزايا وقيم من تأثيرات الهواء ومن «سُمكه»، وإلّا من الأسطح العاكسة قليلًا أو كثيرًا. إنّ من شأن الظلال الداكنة إبراز الألـوان

الفاتحة، ومن شأن الإضـاءة إبراز الكفاف الداكن، بل إنّ الألوان نفسها تكون بارزةً جرّاء ألوانٍ فاتحة متاخمة أو مُدكَّنة من صبغات مضبَّبة. إذًا، لا يتمثّل «منظور الألوان» في إقحام مبدأ

نسبي (*) منظور الفقد (prospettiva dei perdimenti)؛ إضافةً إلى

ما جاء في

هامش المقدّمة عن منظور الألوان الذي أورده ليوناردو في ميثاقه عن التصوير: «إنّ كثيرًا من المواقع تكون مضيئة في حد ذاتها، إلّا أنّها تبدو كالمظلمة والحسيرة من كل لون ومن هيئات الأشياء بداخلها. يحدث هذا بسبب الهواء المضاء الذي يتدخّل بين عين المبصر والأشياء، كتلك التي تُرى داخل نافذة بعيدة من عين لا تميّز سوى عتمة متشاكلة كما لو أنّها مظلمة، لكن ما إن تدخل ذاك المكان حتى تبصر الأشياء مضاءة، ويصبح بإمكانها تمييز كل شيء. ينجم هذا عن قصور في العين التي بسبب قوة الضوء بالهواء

تضيّق بؤبؤها فتفقد الكثير من قوتّها، وحين تدخل أماكن معتمة توسّعه فتكتسب مزيدًا من القوة».

يتعلق بـإدراك الآلـوان فحسب، بل لعله قاعدة الإدراك الكروماتي الذاتية. وإلى جانب «منظور الألوان» وفق إمكانياته البصرية (رؤية)، يعزز «المنظور الهوائي»، بكيفية أكثر دقّة، مبدأ الظلال الملوَّنة حين يُشاهَد كل غرض من مكانٍ أقرب أو أبعد غاطسًا في ذاك الحيّز السماوي الذي هو الهواء والـذي يحدد البعد، إلّا أنّه في الوقت نفسه يلوّن الأشياء العميقة كالظلال. إنّ الهواء بكُمدَته وشفافيته، الأكثر سماويةً قرب الأرض والأقل كثافةً في الأعلى، يهب الجبال تلوينًا مهيمنًا أشدّ كثافةً في الأسفل وأكثر رهافةً قرب القمّة. ويبدو أنّ جسميّة الأشياء وطبيعة المنظر تنفصل، رويدًا، عن الألوان الفاتحة عند اقترابها من درجات الظل، بل إنّها تفقد، رويدًا أيضًا، تلك المزايا الملوَّنة العائدة إلى

منشأ وتوزيع حركة الظلال بحيث يصبح قدر الألوان فقدان طبيعتها المشعّة تمامًا وتصبح ظلالًا للمسافة نفسها: ظلٌّ يزحف نحو ضوء. لذلك، نرى أنّ التقدّم الكلاسيكي، في ما يخص الرؤية الكروماتية الشديدة التقيّد بإدراك الإشعاعات المرسَلة من الوسيلة المختَرَقة، مع تحديد قطبية الأصفر (أو الأحمر) لون الضوء، والأزرق (أو الأخضر) لون الظل، سيرتبط بـ «سلبية» الظلال التي تحظى لدى ليوناردو بوظيفة منتِجة عاكسًا العلاقة القديمة: يثبّت «منظور الفقد» و«المنظور الهوائي» تخومَ الرؤية التي تشفُّ وتُفقَد بغية الإفصاح عن طبيعة الظلال الملوَّنة. يبدو كما لو أنّ ليوناردو يدعو مرّةً أخرى إلى تجربة كأنّها لهوٌ: الرُّنُو إلى المنظر الطبيعي من خلال زجاج ملوّن وتمييز «أيٍّ من الألوان ذاك الذي بخلطه يفيد أو يُخلّ»[3]. يُقحَم هنا اقتراحٌ عمليٌّ

في وقتٍ متأخّر للغاية، انطلاقًا من

دولاكروا (Delacroix) إلى كبار الانطباعيين، يخص التلوين الآزرق أو الأخضر للظلال الفعلية أو المستحدَثة باستدعاء، إلى الخليط اللوني، كل الاحتمالات التي من شأنها خلق تأثيرات من «فقد» أو «طرح» اللون، والمستثارة قصدًا من طرف الانطباعات التصويرية المعتبرَة حدسيًّا جمعيةً ومثمرة.

بعيدًا من التفاف ليوناردو الحذق حول نظرية الألـوان، كان تناول القرن السادس عشر لموضوع اللون يُفتتح، واقعيًّا، سنة 1528 على يد أنطونيو تيليزيو (Antonio Tilesio / Telesio) لحسم الـموروث الفلسفي الأرسطي المُعاد اقتراحه إلى جانب النص الأصلي الـذي أعيد اكتشافه في عن الألـوان (*De coloribus*)، على الرغم من أسبقية ماريو أيكويكولا (Mario Equicola) في كتاب عن الطبيعة وعن الحب (*amore*

البندقية عـام 1525، (*Libro de natura de*، مفتتحًا سلسلة المواثيق الموجزة الناجحة عـن مـوضـوع الـحـب والـلـون: «لنتصالح وديًّـا (conciliarci) (benevolentia»، كنموذج بـإصـدارات البندقية عاصمة اللون المسلّم بها.

يرى أنطونيو تيليزيو في كتابه عن الألـوان، متجاوزًا الموروث

التراتبي - التقديري القروسطي، ضـرورة الاستعانة بالإيحاءات الأرسطية لتثبيت مبدأ تصنيف كروماتي مؤسّسًا على اصطلاحات واشتقاقات وتوافق الألوان المعاصرة له، إلى جانب تلك الكلاسيكية اليونانية واللاتينية بحسب مبادئ الاستعمال المختلفة واللغة المدوَّنة التي تغذّي مادة اللون. سُمّيت ألوان «فيلولوجية» ودفعت بالأرسطيين

جوليو سكاليدجيرو (Giulio Scaligero) وسيموني بورتسيو (Simone Porzio) (الأخير مترجِم وشارح العمل الأرسطي ـ التيوفراستي **عن اللون**، 1548) نحو تأسيس مبدأ منظِّم لأصول وثانوية العناصر الدائرة حول العلوم النظرية والتاريخية بالنصوص المحدَّدة. أنطونيو تيليزيو من ناحيته جاء بذخيرة من «اثنى عشر لونًا» بغية مقارنة وتوافق الأصبغة الحديثة بتلك القديمة التي أمكنها الإشارة إلى الأثر اللغوي ـ العمومي في العالم النهضوي مقابل المواثيق اللاتينية كافة. لذلك كانت الألوان: أزرق داكن (caeruleus)، أزرق رمادي (caesius)، أسود (ater)، أبيض (albus)، رمادي ـ طيني (pullus)، صدئي (ferrugineus)، أصهب (rufus)، وردي (roseus)، أحمر بونيقي (puniceus)،

أصفر كثيف (fulvus)، وأخضر (viridis)، تصف أيضًا خريطة الألوان النهضوية المفضّلة التي كانت منتشرةً لدى بعض العائلات المشتقّة أسماؤها من أصباغها المسيطرة ذاتها[4].

إنّ أشد المصاعب بالقائمة المذكورة المتعلّقة بإرجاع الصبغة إلى الدرجات الحالية تُقابَل في أُحَيمر (rufus) الصخور والشَّعر، وفي أصفر (fulvus) الحصاد الكثيف وأسلاك الذهب، وفي (pullus) الموصوف كلون مشيج من رمادي ـ طيني لظَهْر الأرنب البرّيّة، وهو لون الحداد الإغريقي، «لونٌ مُوحَّد» ينتحي صوب التخفّي والدُّكنة المحايدة.

كان لأنطونيو تيليزيو ولذكراه القصيرة قاسمٌ مشتركٌ أيضًا مع مواثيق عن اللون بخلفية عاطفية مُعلَنة أوحت بطرائق ارتداء الملبس برسائل مبثوثة إلى الأشخاص المحبوبين، وعبر بزّاتٍ بعينها وشاراتٍ

أو «حديثٍ» سرّيٍّ توحي به زهور متعددة الألوان. أوّل عمل إبداعي موجز من هـذا النوع جلب معه بعض تجديد محدّد كـان معنى الألوان (*Il significato de ' colori*)، البندقية عام 1535، لفولفيو بيليغرينو موراتو (Fulvio Pellegrino Morato)، والذي كان بدا مهمًّا عند مقارنته بالتصوير المثقّف المعاصر له الذي كان يتحدّث عبر الألوان، إلّا أنّه، على الأرجح، كان أَخْرَسَ إزاء التكوين. شجّع هذا الأمر كتابات أخرى بدت من شدّة شبَهها كما لو أنّها نسخٌ، مثل كتاب لودوفيكو دولتشي (Dolce Ludovico) حوار حول نوعية واختلاف وخاصية الألـوان (*Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà dei colori*)، البندقية عام 1565، وجوفانّي دي

رينالدي (Giovanni de' Rinaldi) أبشع الوحوش (*mostro Il Mostruosissimo*)، البندقية عام 1599، حيث توصف نوايا القارئ الموجّهة إليه: «من يُرفق ألوانًا بفنٍّ، عن فرح أو وجع لامرأته يُبين». إبداعات نهضوية أخرى عن الحب واللون جاء بها ماريو أيكويكولا، وكوروناتو أوكولتي (Coronato Occolti) وأنطونيو كاللي (Antonio Calli) تقبع داخل عالم «كياسة» القرن السادس عشر الإيطالي في خطاب رجل الحاشية (*Il cortegiano*) لكاستيليوني (Castiglione)، وفي المهذّب (*Il Galateo*) لجوفاني ديلا كازا (Giovanni Della Casa) اللذين اختتما، بكيفية ولا أكمل، هذه الثقافة الجديدة المتعلّقة بسمات وألوان كتعبيرات جديدة عن مناويل وطرائق. يُفيد عمل فولفيو موراتو الموجز، أكثر من غيره، لحرصه على أن يكون معنى

الألوان موضوعيًّا في حدّ ذاته «وخاليًا

من المعنى» ما لم يُفسّر لمنهجي المنفعة (convenientia) والموالاة (adherentia)، ضد مفارقة «مدرسة كبار الفلاسفة التي انتهت إلى أنّ الثلج ليس أبيض، بل أسود». وعادةً ما يسبق إبداع بُوَيطيقي وجيز (قصيدة) ذاك المران التفسيري مقحمًا بكل بيت شِعري خطاب الألوان المفردة، كَما لو أنّه مرجعٌ لأفراح وأتراح الحياة، إلّا أنّه مقتصرٌ على سلوك البشر: وصفٌ يشمل اثني عشر لونًا تُضاف إليها فضة وذهب شعارات النبالة. هنا الأخضر يعني الأمل حتى القليل منه؛ الأحمر انتقام وقسوة وألم، الأسود كربٌ سببه حب مع موت، الأبيض نقاء وحقيقة وصدق الروح والقلب، الأصفر هيمنة وعجرفة، الكستنائي أو الأصفر الأسدي روح مغامِرة وسموّ ملكي وعرفان بالعطايا المستلمَة، الكُميت (لون ثمر العليّق الناضج) حُبٌّ مدمّر واستهانة بالحياة

في سبيل المحبوب، السماويّ ـ الرمادي والرمادي المطفأ يحضنان احتيالًا، الوردي يعرض متعة الحب، المزيج يعرب عن غرابة وخيال واضطراب، الفيروزي أفكار رفيعة وشهامة وحب سام، الذهب كل ثراء وشرف، الفضة شك وغيرة، والأخضر المُصفَرّ يأسَ وتعلّل بأمل. وتجدر الإشارة إلى أنّ التقريب المقترح لم يعد تطوّره رهن مواءمة من يقتنيه إنّما وفقًا لمشايعة فريدة للحظة والمكان بالتأثير واللمحة، يتجلّى مرّةً أخرى كدرجاتٍ لونيةٍ منفتحة إيحائيًّا على حساسية عصر النهضة الكروماتية التي تظهر لنا قصيّةً على الأرجح، إلّا أنها تعرض ذاتها كعالم عادات القرن السادس عشر الملوَّنة من حيث اللغة والملبس. بهذه الكيفية يذهب السماوي ـ الرمادي «الذي هو لون ولا لون» بين الرمادي والفِجّ رفقة الأسدي

الـذي هو ذهبي قديم أشقر أو صدئي، والأخضر المُصفَرّ لون الأعشاب المُجترّة من الحيوانات مع الوردي والأحمر، والفيروزي أو السماوي مع الأصفر والـبرتقالي واللهبي والأصفر الغامق، والـكُميت أو البنفسجي مع أخضر الكرّاث أو أصفر عشبة عُرُوق الصَبّاغِين، والأسود مع الأبيض ولا شيء آخر، والأبيض مع الوردي أو القرمزي. ثم الألوان «الصارمة (austeri)»: بنفسجي أو بنفسجي غامق؛ والألوان «الزهرية (floridi)»: أكسيد الرصاص، والزُنجُفر، ولزاق الذهب، والأرجواني، والنيلي؛ والألوان «الناعمة (soave)»: الأشقر الذهبي، والناصع، والوردي. مع العلم بأنّ الطبيعة لا تحب الاصطناعي، بل السماوي، والأخضر، والمضبَّب، والأبيض. ويكمّل لون الوعل والفأر (فرو بنّي رمـادي)، ازدواجيًا، طبيعيّة

الملبس. هكذا كان موراتو يبرز الهالة غير المميِّزة لمعنى الألـوان، بحيث أعلن عن الخديعة معيدًا تسمية ميثاقه الوجيز إيريس أو عمل ديدلي (تيَّاه) مُهدى إلى النقيض *dedicata* (*Iris od operetta dedalea al Contrario*).

بعيدًا من المناقشة التصويرية ـ الفنّية وعن تلك الأدبية ـ الكيِّسة، كان بمقدور المناقشات السحرية ـ الطبيعانية حول اللون إبّان ازدهار القرن السادس عشر (باراتشيلسو (Paracelso)، وبيرناردينو تيليزيو (Bernardino Telesio)، وجيرولامو كاردانو (Gerolamo Cardano)، وغامباتيستا ديلا بورتا (Giambattista della Porta)) تمثيل الزَّيغ المضاد للعلوم بعصر نهضةٍ آخر. ومع أنّها انطلقت من قراءة ثانية

للنصوص القروسطية عن «المنظور الطبيعي» ظلّ

الانضباط الوليد، في الواقع، مثلما هو منهج ملاحظة علمية (علم البصريات) غير متيقّن من مبادئ الشَّبَه بحيث لم يكن بمقدوره التوقّف عن الحديث بشأن الألوان.

الأبيض والأسود والأحمر، بحسب باراتشيلسو، هي دومًا مختلطة بمادتها الأساسية (الكبريت)، تتقفّى التمايز الكروماتي المتتابع الناجم عن التفاعلات الكيميائية الابتدائية الممكنة آنذاك؛ سيتطوّر هذا الفرع، تعسّفيًّا، مستوليًا على كل الفصل الخيميائي المتعلّق بإنتاج الألوان، فضلًا عن تلك الظاهرة (الفيزيائية) أو المتخيَّلة (السيكولوجية). ويحوّر ب. تيليزيو في جيل الألوان (*De colorum generatione*) عام 1570، ضد التصنيف الأرسطي التجريدي، المبادئ المولِّدة التي سبق أن أُدرجت بالاصطلاحات المتأثّرة بالأرسطية في بداية القرن السادس عشر

(الأبيض والأسود) بتحليلية قصوى «قريبةً من المبادئ الطبيعية ذاتها للمادّة التي تشكّلها»، معتبرًا «الحار» و«البارد» ملمحين أساسيين للتكاثر والفساد، والمرتبتين الجدليتين اللتين تحقّقان ولادة الشك حول السلطة القديمة بقاعدة اليقين، ليس هذا فحسب، بل تُقحمان معيارَ مراقبة التلاؤم والاختلاف على خلاصة مهمّة فحواها أنّ ما هو مادّي يرتهن إلى قوانين المادّة فحسب: «مادّي إلى مواد (materiale a materiali)». إنّ البداهة الموظّفة من طرف الألوان «الفيزيولوجية» لتوجيه التأثير المادي للّون نحو مسبّباته المادية حاضرةٌ أيضًا بمنهاج «علم السّمات» أو مورفولوجية تَشكّل الطّباع، تيوفراستيّة الأصل وطبيعانيّة الطابع، جاء بها مؤلّفون، مثل: بوليموني (Polemone) وآدامانتسيو (Adamanzio)، ثم وحّدها

جميعها غامباتيستا ديلا بورتا كمقارنة بين «التلاوين» و«الطباع» التي هي سمات وانعكاسات الوجه والجسد (خاملة، وغاضبة، ودامية، وسوداوية أو جنائزية، وبيّنة، ومولِّدة، ومتشّنجة، وشاحمة). هذه الأنماط والحركات البشرية لا تعدو كونها مراتب جديدة للنِّسبي نظير الاسمانيّة السكولاتية؛ غير أنّه مذّاك الوقت تبدّت تقنيات أصيلة ومتغلغلة، من تجميع وإفراد، كانت حاضرةً أيضًا بالنظام الأفلاطوني في الصناعة البشرية (fabrica Humana)، كموضوع عن تناغم العالم (Harmonia mundi) الذي لا يستسلم سريعًا للمعرفة ولهياكلها التجميعية الضرورية، بل يُبنَى بحسابات متأنيّة من الملاحظة وبتنسيق تفسيري يضع الاصطناعي في علاقة مع الطبيعي فحسب. هذه التقنية الطبيعانية والفيزيائية المقتطِفة للعلاقات الضرورية بين الأشياء هي، بشكل

غير مباشر، علم شِراحة يشظّي الغرض كي يتبصّر وظائفه الحيوية، وفن تفسيري مُحاكٍ يدنو من الغرض مقتحمًا إيّاه ضمن اقتران طبيعي منهجي ومعرفي. الأمر نفسه على أرضية هذه المعرفة المميّزة والواقعة ضمن التجريب الأوّلي نشاهده لدى جيرولامو كاردانو في فرزه (بشأن الألوان) مبادئَ مراقبة لا تزال إلى حدٍّ ما أرسطية، معربًا عن نهج استقصائي من اصطلاحات قديمة، إلّا أنّها مؤسّسة «على تباين الألوان الرئيسي» فوق قاعدة ليست على التمايز التيليزيوي الواقع بين الرطوبة (humiditas) والجفاف (siccitas) فحسب، إنّما في إشارة إلى الطبيعة اللافلزية للبلّور والأحجار الكريمة كوسائل لإدراك الألوان، إقحامًا لبعض مفاهيم، ليست بدائيةً تمامًا، تخص الانعكاس والانكسار جرّاء تأثيرات التجريد أو الإنتاج

الكروماتي لشعاع الضوء. يحضر بهذه السيرورة الجديدة لتحليل اللون التمييز بين مادة ملوّنة موضوعية أو قابلة للتصنيع خيميائيًّا ومادّة كروماتية متحوّلة جرّاء الإدراك الحسّي كصيغة لأشكال الرؤية العقلانية. وفي الواقع تُقتَطف الظاهرة في أثناء تجلّيها، كالهواء الوسيط، فهي الوسيلة التي عبرها يمر الضوء، هكذا هي طبيعة العين الفيزيائية التي تراقب كما هو الجسم المراقَب.

بيد أنّه انطلاقًا من جوتو دي بوندوني (Giotto di Bondone)، إلى عصر النهضة، مرّت قصة «رِفعة الفنون» من خلال الفردانية وعبقرية

الإبداع التصويري، وسيتأسّس عالم الألوان الذهبي ـ السماوي على تمايز مطّرد بين الرسم والشكل منفصلًا عن عقدة تأثيراتهما العريضة

التي بقدر ما هي تجسيم لا تُقنع وحدها أيَّ تمثيلٍ بأن يكون تصميمًا (رسمًا). وغالبًا ما تُحفظ سطوة اللون السرّية وتتطوّر ضمن فن توافقي، جمعي وطرحي، كـ «فن الذاكرة» الغامض من رايموندو لوللو (Raimondo Lullo) إلى الساحر جوليو كاميللو ديلمينيو (Giulio Camillo Delminio) بعيدًا من كل اختزال نظري وتعليمي لا يتطابق مع المُلكية الرفيعة لمن يحتفظ بالسرّ العجيب، مفشيًا مرآة سرّيته الاصطناعية فحسب. من هنا يطفو السبق التاريخي لفناني فلورنسا في كونهم «فنّانين مصمّمين»؛ في حين أنّ البنادقة كانوا مجرد مصوّرين يتصرّفون كالتجّار بالحركة الاقتصادية بين تثمين وبيع البضائع ووضوح خديعة إبهار البضاعة المفردة والدعاية التجارية الآسرة.

تمثّل الفكرة التي طرحها باولو بينو (Paolo Pino) في حوار تصوير (*Dialogo di pittura*) (1548) [5] حين آلف،

بجدوى كبيرة،

بين مزايا الرسم التوسكاني ـ نسبة إلى مقاطعة توسكانا (Toscano) ـ واللون البندقي، اقتراحًا أدبيًّ المصالحة بعيدًا من الحراك الذي يُستشفّ داخل النتاج الفنّي نفسه (كما في الأريتسي[*] (*L 'Aretino*) (1 557)[6] للودوفيكو دولتشي معمِّم 'إتيكيت' اللون النهضوي) الذي بدلًا من ذلك شُحن بتأثيرات ليست من نوع الاستحسان الرمزي فحسب بسياسة تيتسيانو فيتشيلليو (Tiziano Vecellio) الفنّية كاتفاقٍ ثابتٍ من الاحترام المتبادل بين فنّان وملك: ينحني الملك في أثناء تصوير بورتريه له لالتقاط فرشاة سقطت من يد المصوّر. ذلك يبدو إشارةً واضحة من الفنّان المسيطر على عالم الصور وعلى تخليد تاريخ الهيمنة اللذين يمثّلان، أكثر من الكتابة التاريخية، الأثرَ الأبقى لانتصار الحملات السياسية والعسكرية. وينفصل التدريب النظري عن

المحاكاة وتكرار صنع النماذج التي تستجيب بفعالية أكثر لتطويع الفن لمصلحة سلطة الكنيسة والرعاة، فتصبح حرية (libertas) الرسم مقابلهما أشدّ إلزامًا من الاعتبار (obsequium) المفترض للونٍ يُستعان به على انكشاف الأشكال، كما لو أنّها تأثيرات بحتة عن ظهورها.

إنّ ألوان جورجوني (Giorgione) («مُقتنِص نضارة اللحم البشري» كما أبرزه جورجو فازاري)[7] الحمر، وتينتوريتو (Tintoretto)، وتيتسيانو، ليست اختراعًا تصويريًّا فحسب، إنّما محصّلة تطبيقٍ جارفٍ لمستحضرات التجميل (نِثار أساسه قرمزي، و«دم تنين»، وخشب برازيلي كانت النساء تعدّه بالبيوت). أمّا أحمر تيتسيانو وبالما الأكبر Palma)

(*) الأريتسي: بمعنى مواطن بمدينة أريتسو (Arezzo) الواقعة في

مقاطعة

توسكانا وسط إيطاليا.

(il Vecchio فهو، قبل كل شيء، صبغة للشعر تغدو لونًا أشقر وارسًا مُصاحَبًا بعروض خارجية تتحقق بمشاهد الاحتفالات، والمواكب، والكرنفالات (مسارح العالم): «الأمل على طريقة البندقية»(*) كان مثلما يستطيع الرحّالة والسائح القديم التفكير بشأن لونِ مدينةٍ مضلِّلة.

كان الاحتفال الفنّي المكين، كما الزائل، المشبَع بالألوان والذي يتقفّى انتصار التصوير، محدَّدًا على نحوٍ أشمل بأحمر الجراح النازفة القاني، وبدم الحروب البحرية المتخثّر إبّان القرنين الخامس عشر والسادس عشر، حيث كانت تتقاطع البيارق وآثار الأسلحة القاطعة القديمة المضرّجة والأسلحة النارية الجديدة. ويجعل اختمار اللون المادّي من اللوحة، مثلها مثل البدن، فريسةً جوّانيةً للفساد، وبالمقدور متاخمته بلون رمبرانت (Rembrandt) البنّي الذي قال عنه سبينغلر: «إنّه لونٌ بروتستانتيٌّ»، نظير أخضر غرنفالد

(Grünewald) اللون الذي ظل كاثوليكيًا تَقِيَّةً. هكذا تنكشف مادّةٌ تصويريةٌ أضحت كـ «بقايا» عضوية توقّفت عن النبض بمعزلٍ عن سعر وتثمين مسارات الإنتاج البروتستانتية وما صاحبها، تبعًا لذلك، من احتقارٍ فنّي طاغٍ. إن لون ضوء النهار الذي يتسلل إلى بيئة داخلية ويحيط بالبورتريه الفلمنكي «بالأسود» ذهبٌ خالصٌ ونقود رنّانة بمشروع «تينك العينين» اللامعتين المتوهّجتين(**). أمّا رمبرانت فيبرهن أنّه عبر

(*) العبارة بالفرنسية: «Espoitrinement à la façon de Venise».

(**) يشير الكاتب هنا إلى «الأسود الكوفاني» ـ نسبةً إلى المصلح الديني البروتستانتي الفرنسي جان كوفان (Jean Cauvin) (1509 ـ 1564) ـ اللون الذي يجسّد في الفلاندر وهولندا الربا، والمال، والرأسمالية.

خلط مادة جوّانية ومثيرة للجدل تتحوّل، هذه المادّة الآخرى المشيرة إلى ثراء أصبح مطمح «قرن الذهب (secol d'oro)»، بقدرة لهوٍ مخادع إلى لا شيء آخر سوى غائط. وعندما يقترح ابتعاد الأنوف الحسّاسة عن لوحاته يؤّكد رمبرانت أنّ الفنّان بمقدوره القيام بذاك العبث الشيطاني مُبدِّلًا كما يحلو له البضاعة الأثمن بتلك البخسة والمقزّزة. دولاكروا أيضًا أدّى دوره في مأساة المادة ـ اللون والذي رغب في صنعِ اللحم من الطين، كمُسيطرٍ أخير. هذا العبث الإلهي والشيطاني بشأن «غائط الفنّان (merde d'artiste)» يحمل في طيّاته علامتي العقاب والإدانة، والطرد من الفردوس، والمكافأة البروميثيوية ـ نسبة إلى بروميتيو (Prometeo) ـ بروميثيوس (Προμηθεύς) ـ لمن يحوّل بتقانة فائقة المادةَ الملوَّنة إلى لا شيءٍ سوى «ذاك».

وبقدر ما تطبّع اللون البندقي مع فنون مدينة بأسرها احتوى في داخله على العنف البشري للّون (الغائط والدم)، ونجح في أن يقرّب خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر منطقتين مختلفتي الإنتاج التصويري ومختلفتي الثقافة، تلك الشمالية وتلك اللاتينية. والبندقية بصفتها عاصمة اللون، فضلًا عن التصوير، كانت تمارس، لا سيّما في إنتاج وتوزيع البضائع، تلك الإضافة المحدِّدة لقيمة التصنيع القابلة للتحصيل إثر تطبيق وإشاعة أسرار الصباغة (عَرَقُ الصبغة القديم). وثمة كتاب بالخصوص لجوفانفينتورا روزيتي (Giovanventura Rosetti) يمثّل الإنجيل الحقيقي للّون كيفما هو مادّة إنتاجية للصنيع اللوني في القرن السادس عشر أوراق فن الصبّاغين القديمة (*Plictho de l'arte de tentori*) (1548)، ويقترن كعالَم من صبغات يمكن

نتاجها بآخر تطرّق إلى العطور والنكهات: آسرار فن العطارة (Secreti dell'arte profumatoria) (1555)، مقفلًا على ألوان وروائح داخل مختبرٍ من خلاصات وفي قارورةٍ من أحاسيس مُلهِمة.

أمّا غير ذلك، فمنذ أن حظيت أكاديمية الرسم del disegno) (Accademia باعتراف فيديريكو دزوكاري (Zuccari Federico) فرضت رسم المحاكاة والتكلّف تدريبًا ضروريًّا لحَذق التصوير مقحِمةً ضمن «الأسلوب» فنونًا وحِرَفًا مختلفة بغية توجيه وتنظيم كيفها الإنتاجي نحو مبدأ تشاكلي بين فنون كبرى وفنون صغرى، حيث كان اللون يحدِّد، بشكل غامض، الكفافَ الداكنَ في ضوء شمعة ضمن فوضوية وانفصال جزءٍ من فن التصوير. من هنا تتضّح ـأهميّة انتهاز جوفان باولو لوماتصو

(Giovan Paolo Lomazzo) لانتقال مماثل وتداخل في كتابه ميثاق فن التصوير، والنحت، والعمارة *Trattato* (*architettura*) *dell'arte della pittura, scoltura,* (1584)، حيث عالج المصير الكروماتي مُدنيًا إيّاه من المعارف الفلكية ومن المصير الشائك الذي أقرّه الإصلاح المضاد ضد الفلك الشرعي(*)

(*) الفلك الشرعي (astrologia giudiziaria) علم التنجيم الشرعي، بالإنجليزية (judicial astrology): التنبؤ بالمستقبل عبر احتساب مواقع الأجرام السماوية والشمس في علاقتها بموقع الأرض. كان مصطلح «التنجيم الشرعي» يُستخدم خلال العصور الوسطى وبداية عصر النهضة لتمييزه عن نوع التنجيم الذي وصمته الكنيسة الكاثوليكية بالهرطقة مقابل التنجيم الطبيعي: التنجيم الطبي (astrologia medica)، بالإنجليزية

(medical astrology)، والأرصاد الجوية (astrologia meteorologica)، بالإنجليزية (meteorological astrology) اللذين اعتُبرا من العلوم الطبيعية.

مستبقًا التأثير السيكولوجي الكلّي للألوان، حتى البعيدة من الحقل المزروع جيدًا من جهة التصوير، إلى جانب التوقّف فوق معاني وشعارات النبالة المُحِبّة والمسهِبة والمهذَّبة لكل من: أيكويكولا، وموراتو، ودولتشي، ورينالدي، وآخرين أمثال: كوروناتو أوكولتي،
وأندريا ألتشاتي (Andrea Alciati)، وأنطونيو كاللي. ويتمثّل لوماتصو، لرسمِ خطٍّ يفصل بين استعمالي حوار اللون وهيئته (ذاك الأدبي وذاك الخيميائي)، ما وراء معرفته المادّية بالعالِمين كاردانو وديلا بورتا كي يرسّخ في كتابه فكرة هيكل التصوير (*Idea del Tempio della pittura*) (1590)، تماسكًا متعامدًا من قيم نجدها حاضرةً في «السحر الطبيعي (naturale magia)» لديلا بورتا (علامات سحرية ـ تنجيمية في علاقة مع مراتب الإدراك الحقيقية): تَناسُب، وحركة، وشكل،

وضـوء، وتكوين، ومنظور، ولـون؛ وبنموذج الفنّانين التصنيفي كـ «عيّنات» لتلك العناوين: «أعمدة التصوير السبعة»(*). ومن المؤكّد أنّ عمل ميكيل أنجيلو كارافادجو (Caravaggio Michelangelo) التصويري وأعمال كثيرٍ من أتباعه يبدو أنّها تجهل تمامًا الرسم (الأكاديمي) كصيغة ودعامة

(*) جاء في كتاب لوماتصو أعلاه، أنّ أعمدة هيكل التصوير السبعة (le colonne del tempio della pittura) هم المصوّرون الإيطاليون: ليـونـاردو؛ وميكيل أنجيلو؛ ورفائيللو (1483 ـ 1420)؛ وبـولـيـدورو دا كارافادجو الشهير بـ كالدارا (detto Caldaara Polidoro da Caravaggio, 1499 ـ 1543)؛ وأنـدريـا مانتينيا (1506ـ 1431): (Andrea Mantegna)؛ وتيتسيانو فيشيلليو (88/ 1490 ـ 1576)؛

وغاودينسيو فيراري (Gaudenzio

Ferrari):1471 _ 1546.

معنوية للفنون، على الرغم من أنّ الأمر لا يتعلّق بغيابٍ تامّ للرسم (تدلّ عليه الصور الإشعاعية الحديثة للوحاته)، بقدر ما هو غرسُ رسمٍ تحت وداخل إهاب اللوحة، كالوشم. وليس من الغريب إذًا أن يَعتبر روجيه دو بيل (Roger de Piles) في «قسطاس المصوّرين (Bilancia dei pittori)» في نهاية كتابه دورة تصوير للمبتدئين (*Cours de peinture par principes*) (1708)، انقلاب قيم الموروث على يد كارافادجو مجرّد مبادرة حول اللون، وأنّ تأثيراتها تكاد «تكون مضلِّلةً لجذب العيون، مثل تناغم النظم في الشعر» (بوسان Poussin).

أمّا القمّة في ما يخص اللون، في نظر دو بيل، فقد بلغها جورجوني وتيتسيانو؛ في حين أنّ رفائيللو سانتسيو (Sanzio Raffaello) حقق المعدّل الأعلى بمراتب التقويم التصويري

الأربعة (التكوين، والرسم، واللون، والتعبير)، متبوعًا بالفنّان روبنز (Rubens) الذي كان فنّه يعارض ذاك البوسّاني وألوانه الصفر - السماوية التي عشقها الكلاسيكيّون المحدثون ومحبّو الرسم الصافي، مقابل ألوان روبنز ورمبرانت المُعدية وقوالب اللحم والذهب[8]؛ بيد أنّ لون كارافادجو يظل في نظر نقّاده المتأخّرين ضوءًا غامضًا ليس في تضادٍ مع الرسم إذا ما توخّينا الدِّقة، بل مع التعبير. وإنّ مرتبة هذا الأخير التي يبدو أنّها تخفي الخَلقَ الأكثر إبداعًا ليست «سمة كل غرض، إنّما فكر الروح البشرية». كما أنّه ليس بالإمكان نكران ما حظي به كارافادجو من بعض مكوّنات الرسم: «الذوق والسلامة»، إلّا أنّه كان يُتفطّن إلى «السلبية» المعلنة من أعماله إزاء كل ذاك الفكر الذي كان يقفز عقلانيًّا

في كون «التناغم المقرّر سلفا»، حيث على المرء آن يكون

«متنوّرًا»،

وليس يائسًا كي يؤمن.

هذا اللون المشحون بالظل والشوائب ليس بالشيء الحسن، سواء تحت ضوء منهج باكوني دي فيرولاميو (di Verulamio Bacone) التحفيزي حيث الألوان (عظات إيمانية أخلاقية، سياسية أو اقتصادية (*fideles ethici, politici oeconomici Sermones*) (1644))، ليست سوى صفات وعلامات وسمات وآثار اختلاف لا هيئات إيجابية، أم منهج غاليليو (1623)، حيث الألوان كالروائح والطُّعوم تمتزج وفقًا لمتغيّرية المتذوّق ليس بمقدورها التبدّي سوى كظواهر ومسائل علمية «ثانوية»[9]، نظير تلك التي تُعدّ «موضوعيةً» كالهيئة والحركة والعدد؛

موضوعات استعادها جون لوك (John Locke) بتوسّع في مبحث في ما يخص الفهم البشري *(Essay Concerning Human Understanding)* (1690). وينفصل علم الملاحظة، عند نهاية القرن السادس عشر، عن إدراك ورؤيـة الألـوان، إذ نلاحظه بأعمال علم بصريات كل من: فرانتشيسكو ماوروليكو (Francesco Maurolico)، ورفائيل ميرامي (Rafael Mirami)، وغاليليو، ويوهانس كيبلير (Johannes Keplero)، وديكارت ، وكريستوف شاينر (Christoph Scheiner)، وفرنز فون آيغولليون (Franz von Aigullion)، كما لو أنّـه منظور جديد يتطوّر، من جهةٍ، كنظرية (وحقيقة) عن الرؤية، ومن جهةٍ أخرى كفيزيولوجية أو آلية للعين\الآلة وللمارسة العيانية (منظار أو مجهر): الأداة التي تستقبل التوكيد

الحاسم للظواهر المراقبة من شعاع الضوء جالبة ملاحظات الفلكيين الجدد الليلية كافة.

ونجد، ضد اختزال الإدراك الكروماتي إلى الأصفر نظير «أبيض» أحادية الرؤية الكروماتية البحتة، أنّ الفصل: نقد اللون (Chromocritica)، بكتاب الأب اليسوعي أتنازيوس كيرشر (Athanasius Kircher) الفن العظيم للضوء والظل (*Ars magna lucis et umbrae*) (1646)، يربط اللون نهائيًا بمملكة الظل، وسيكون هذا اعتبارًا ستأخذ به الموسوعاتية الكاثوليكية عند منتصف القرن السابع عشر، من لادزارو نوغيه (Lazzaro Nuguet) إلى غاسبار شوت (Caspar Schott)، زميلي كيرشر، وفق ملاحظات مماثلة للبندقي أنطونيو دي دومينيس (Antonio De Dominis) (1611) الذي كان يقترح

ولادة اللون عن مشيج متشاكل من ضوء وعتمة. من ذلك نجد أنّ وظيفة انحسار الضوء تتصرّف مباشرةً على الأجسام لغرض تقليص التدرّج الكروماتي الذي أضحى، بشكل قليل أو كثير، متحررًا من هذا العالم المُحاط بأغلفة هوائية وإمكان توليد، بحسب إعلان ليوناردو، سيطرة الألوان من جانب رؤية الظل الذي يبدو أنّه «ضوءٌ أشدّ رهافةً».

ما من شكٍّ في أنّ الموسوعاتية اليسوعية الضخمة استحوذت، بوعيٍ كامل، طوال القرن السابع عشر على الميدان الفسيح لكل تلك «الفنون الثانوية (artes secundariae)» التي سرعان ما تنكّبها غاليليو وديكارت، ومعها، كما قيل، علم الألـوان، بغية بناء تأثير

سلطانها، طبيعيّا، على عيون السرائر. واتّخذ كتاب كيرشر ومفهومه

ذاتـه: **الفن العظيم** (*Ars magna*)، وكتاب غاسبار شوت **السحر الكوني** (*Magia universalis*)، من الرغبات المعرفية دريئةً لسبر تمدد وغور كل علم آخر تعرّض للتجاهل، على الرغم من أنّهما كانا مهتمّين بالمكوّن الأيديولوجي لإعادة تأسيس معرفةٍ إلى جانب سلطةٍ تعي أنّها أكثر انتشارًا وأكثر قوةً، كسطوة الذنب على الضمير والموت على الجسد. ومثّل خلال القرن نفسه فنون الموت(*) (Ars moriendi) فاكهةً ناضجةً جاء بها نتاجٌ كامل من رغبة ومعرفة. وبدا «الفن العظيم (magna arte)» الذي أثار دهشةً وخشيةً كما لو أنّه يريد بناء قوّته ـ هنا يقبع بطريقة ذكيّة الملمح الشيطاني ـ بتخلّيه عن ذاك الذي بمقدوره منح

الأكثر والأفضل في ما وراء العلوم التجريبية وما لها من آلية. وكما تُعلِّم كتيّبات «فنون الموت» أنّ الحياة الفكرية أيضًا ما هي إلّا تدريبًا لمن ينتهي إلى عدم الرغبة فيها، مقابل تشابك كثيف من ممارسات وتمارين روحية تساعد على تزجية الحياة الورعة ضمن مشيج من متعة وألـم (الأسقف فرانسوا دو سال (Sales و«تحمُّلُه المُكابِر»). (Francesco di هكذا بدا أنّ «الفنون العظمى (magne arti)» النابعة من الموسوعاتية

(*) فنون الموت: عنوان نصّين لاتينيين متلازمين أتيا بمقترحات

عن 'إتيكيت' وإجراءات الموت الحسن. كُتبا خلال الفترة: (1450 1451) في فترة سوداء عاشها المجتمع بعد وباء الطاعون وما أعقبه من اضطرابات شعبية. حظي بشهرة واسعة بحيث تُرجم إلى أغلب لغات أوروبا الغربية، وكان أول عمل يمهّد الطريق أمام تقليد أدبي غربي للكتابة عن الموت.

الكاثوليكية فعلت كل شيء للتخلي عن الحقيقة وعن البداهة العلمية؛ لكنّها في الواقع اكتشفت بشكلٍ رائع أيضًا آليات حقيقية لظواهرَ مُركّبة وغير قابلة للتشفير ولا للتطبيق العلمي العلماني، مثل: علم وظائف الأعضاء، وعلم الأوبئة، وعلم التأصيل اللغوي، وعلم الآثار... بيد أنّ المسألة اليسوعية هي، بشكل عام، أمرٌ آخر وشديد الآنيّة: ما الغرض الذي تبتغيه الحقيقة التجريبية إذا ما كان انتشارُ علمٍ ما (ولذكاء هذا العلم) تأسّس على القبول وعلى بناء ذاك القبول؟

كل ذلك يتوافق مع مفاصل موضوعات العمل الكيرشري عن: «الضوء بقدر ما هو ظلّ»، والذي يتكوّن من أجزاءٍ عدّة: كاتوبتريكا (catoptrica) (نظرية المرايا)، وباراستاتيكا (parastatica) أو ديوتريكا (diottrica) (انكسار الضوء)،

والميلي (gnomonica) (وصف دائرة خط الزَّوال والمَزاول) ومعرفة موجزة بـ «الوقت بقياس الظل» (نظرية الظلال) الواردة في كتب المنظور *Libri di prospettiva*)، لغويدوبالدو ديل مونتي (Guidobaldo del Monte)، وفي المنظور العجيب (*La Prospettiva curiosa*)، لجان فرانسوا نيسرون (Niceron Jean-François) التي تردّ، بخلاف هذه النصوص، على الأصل الأركيولوجي لعالم الألوان: «أبناء الظل». وفي الواقع، يمثّل الظل ـ استنادًا إلى توكيد كيرشر ـ بورتريه حياة إنسانٍ باهتمام يكاد يكون دينيًّا: «دائمًا وحيثما حلّ يرى بشكل غير متوقّع موتَه». ينماز في ذاك الظهور السامي بروح أتنازيوس كيرشر

الباروكية المنتصرة («كظلامها يكون ضوؤها»)(*) شأن تقنية دينيّة متناغمة مع العلمانية التنويرية المتأججة. «لا شيء يُرى في هذا العالم إلّا تحت ضوء مختلطٍ بظلمات، وعتمةٍ مُنارة. الألوان إذًا هي خصائص جسم مظلم وضوءٍ معتم... لم يعد بمقدور العالم أن يُدعى كونًا»[10]. كلمات غوته هذه التي تبنّاها وهو يؤسّس الشِّق المنافس من الاهتمامات باللون، تعارضًا مع ذاك الذي جاء به إسحق نيوتن، تتداخل بموضوع اكتشاف عملي تشبه أداته عمل العين والضوء من دون أيّ قاسمٍ مشترك مع موضوع الألوان المحدَّد، إلّا أنّ لا غنى عنه لملاحظتها والإلمام بها: الغرفة المظلمة. ثم إن جبهة العلم والسحر ما قبل النيوتنية التي ظلّت وفيّةً للّون ستتموقع بطريقة ليست مغايرةً للتجربة الفنّية على «خط الظل»، حيث الألـوان تفصح عن نفسها وتتبنّى هويّةً

كأنّها «حقيقيةٌ وجليّة ومُبيَّنة». فضلًا عن ذلك، نجد أنّ جهاز الترشيح خلال القرن السابع عشر الذي يجعل اللايقينَ يقينًا، مفصَّلًا في ذاته البداهة البدائية القائلة بأنّ الضوء يدمّر الألوان في الوقت الذي يصنعها الظل يتقدّم كثيرًا من آلية الاعتراف الكاثوليكي الذي هو، عوضًا عن التفهّم، في حاجةٍ ماسّة إلى التوبة والخشية من الذنب ليبدو كبادرة إيجابية موجِبَة للغفران والرحمة، لذلك: علينا إعادة قراءة الخطر والتحذير والرضا بشفافيةِ «سِجلّ» اللون، مثل: حقيقةٍ، وتجلٍّ، وإرادة. إنّ هذه

لَسريرةٌ بالغة السلبية نظير الكون
الذي يولّد في العين وفي الجسد التطبيقَ المبجَّل وممارسة

الاعتراف

(*) العبارة باللاتينية: «Sicut tenebrae eius ita est lumen eius».

(حركة الضمير motus conscientiae) كطاقة كريمة في استلام

او

منح الغفران لروحٍ لولاه لَظلّت هالكةً جرّاء الرعب وظِل الخطيئة. يعرض الأب كيرشَر آلته «الشيطانية» كالصندوق الخشبي المشبَّك بمكان الاعتراف: فالمصباح السحري الذي يستعمله في أثناء مواعظه ليس سوى مبدأ معكوس للغرفة المظلمة استُغلّ لعرض صور الموت المرعبة، والنار الأبدية، والأرواح المُدانة: إنتاج «التجلّيات» الحقيقية جوّانيًا، والتي بمقدورها في كلمة الموعظة الباروكية المدوّرة ألّا تحظى بجسم.

مهما يكن، تمَّ التوصُّل في القرن السابع عشر إلى تمييزٍ بدهي: يصارع الفن والسحر بشأن خط الظل المنتِج للألوان نظير العلم التجريبي الذي يسم الظاهرة الكروماتية بأنّها تأثير

ثانوي ضعيف التجلّي إزاء الملاحظة والإدراك البصري. من ذلك وُلد ما استجدّ من توفيق علمي صاحبَ تجارب نيوتن الذي بإقحامه وتفسيره لظاهرة إدارك الألوان، نقطة ضعف وإهمال العلم الديكارتي، أعاد فرضها وظيفةً حاسمة في نظامه كافة. ثم فجأةً أُعيد موضوع الألوان المبهم إلى ظاهرة الضوء وغُلّف بنظرية كان من ألمعيتها استجلاء كل ما تبقّى من علوم نيوتن، بطريقة مثيرة للإعجاب، وهي التي ساهمت، إيجابيًّا، إلى جانب النظرية الأكثر هشاشةً والأكثر تواضعًا نظريًّا، في توكيد الحقائق الأشد عسرًا لممارسته نفسها كعالم. وبصريح العبارة، نفعت التحرّيات أداةً لعلم البصريات النيوتني ـ يُراجَع التكتّم الإرادي بعمل روبرت هوك (Robert Hooke) المنافس ـ إلى جانب استعراض الألوان لشرعنة المصداقية النظرية لذاك العلم

بأكمله،

وانتشاره، وموضته. الخلاصة، كان الإيماء الأنجح لـ عبء إثبات[*] (onus probandi) العلموية الجديدة ولـ «جاذبيتها» المتماسكة، مقابل تاريخ الإنسان الذي بات منذ تلك اللحظة يبدّل أفكاره عن قوانين الجاذبية وسرعة الأجسام لمصلحة الشؤون المدهشة الخاصة بطيف الألوان.

(1) Aristotele, *La Poetica,* 1450 b, 1 - 3 (trad. it. a cura di A. Mattioli, Rizzoli, Milano 1956).

(2) Lorenzo Valla, *Epistula ad Candidum Decembrem,* in *Opera,* Basel 1540, pp. 639 - 41. قارن بما جاء في كتاب مايكل باكسندال (Michael Baxandall) تصوير وتجربة اجتماعية في إيطاليا القرن الخامس عشر (*esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*

Pittura ed)، أيناودي، تورينو 1978، ص ص. 82 ـ 84.

(3) تستبق تجربة ليوناردو مع الزجاج الملوّن فرضيات الألوان الجمعية والطرحية. قارن كارلو بيدريتي (Carlo Pedretti) ليوناردو دا فينتشي والتصوير. كتاب أخير (*Leonardo da Vinci on Painting. A Last Book*)، عن بيركلي، لوس أنجيلس 1964، ص. 188:

«فيما لو أردت رؤية تختصر تنوّع جميع الألوان المكوَّنة، انزع الزجاج الملوّن وانظر من خلاله إلى ألوان الريف، سترى ألوان كل الأشياء التي تُشاهد خلف ذاك الزجاج المفضّل أيّ لون عقب ذاك المزج

(*) العبارة الكاملة: probandi incumbit ei qui dicit, non ei (Onus qui negat). معناها الحرفي: «إثبات التجربة يتحمّله من يؤكّد شيئًا ما وليس من ينكره». نحن إزاء مثال يعبّر عن مبدأ أساسي لقانون تحكيمي يرقى إلى القانون الروماني الحاضر بكل النظم الحديثة: مبدأ عبء الإثبات.

يفيد أو يخلّ. وفيما لو كان الزجاج المختار من لون أصفر، أقول إنّ الأنواع

المعروضة التي تمر إلى العين بذاك اللون بمقدورها أن تتحسّن أو تسوء: هذا التدهور لذاك اللون الزجاجي سيحل بالسماوية فوق الأسود والأبيض (فوق) الأخرى جميعها، والتحسّن سيحلّ في الأصفر والأخضر فوق الأخرى جميعها، وهكذا ستذهب ملاحظًا بعينيك امتزاج الألوان الذي هو لانهائي، وبهذه الطريقة ستحظى بمجموعة ألوان جديدة مبتكرة مختلطة أو مكوّنة؛ الشيء نفسه سيحدث مع زجاجك المتعدد الألوان الماثل للعين، وهكذا بمقدورك المضي قدمًا». أيضًا في كتابات عن الفنّ في القرن الساس عشر (*Scritti d'arte del Cinquecento*) المجلّد التاسع اللون (*Colore*)، بعناية ب. باروكّي (P. Barocchi)، أيناودي، تورينو 1979، ص. 2144.

للمقارنة بمعضلة تلوين الظلال والانعكاسات لدى أوجين دولاكروا أعمال أدبية (*Œuvres littéraires*)، باريس 1923، ص ص.

71 ـ 74: عن اللون، والظل، والانعكاسات (*Sul colore, l'ombra e i riflessi*). ينطبق قانون الأخضر بشأن الانعكاس وكفاف الظل أو الظل المتولّد، وهو ما اكتشفته كشأن أوّل في الملاءات على كل شيء، كما لو أنّ الألوان الثلاثة مختلطة توجد بكل مكان، وأنا الذي كنت أحسبها ببعض الأغراض فحسب.

على البحر، وهو أمر بدهي، الظلال المتولّدة تكون بنفسجية والانعكاسات دائمًا خضر، وهو أمر بدهي أيضًا. هنا يوجد القانون الذي يقول إنّ الطبيعة تتصرّف على هذا النحو دائمًا. كسطح مكوّن من عدّة أسطح صغيرة، الموجة أيضًا من عدة موجات صغيرات، وبالطريقة ذاتها يتبدّل ضوء النهار ويتفكك فوق الأشياء. كان قانون التفكك الأشد بداهة هو الذي أثّر بي كأوّل شيء مثل مبدأ مطلق عام على التماع الأغراض. وعلى هذه الأغراض بخاصّة استطعت تقفّي حضور ثلاث درجات متّحدة من اللون: درع، وماسّة،... إلخ. وثمة أيضًا أشياء كالأقمشة والملاءات، وبعض تأثيرات المنظر الطبيعي، وفي المقام الأول البحر حيث هذا التأثير شديد البداهة. لم

أتأخر في استدراك أنّ هذا التأثير في اللحم مفاجئ. أخيرًا وصلت إلى قناعة بأنّ لا وجود لشيء من دون هذه التدّرجات الثلاثة. لذلك حين أجد بالملاءات أنّ الظل بنفسجي والانعكاس أخضر، هل

بمقدوري القول إنَ الحاضرين هما هذان التّدرَّجان فحسب؟ وهل البرتقالي لا يوجد هو أيضًا بالضرورة، لأنّ ثمة أصفر في الأخضر وأحمر في البنفسجي؟

مزيد من الدراسة العميقة للقانون الذي يثبّت في الأقمشة اللامعة، كالمَلَس، التدرّج الحقيقي بالغرض المحاذي لهذا اللمعان في سروج الخيول،... إلخ.

أرقب الجدار القرميدي الشديد الاحمرار الواقع على الجانب الآخر من الطريق. الجزء المضاء من الشمس أحمر برتقالي، والظل بنفسجي وارس، وبنّي مُحمَر، وتربة كاسّيل (Kassel) ـ مدينة ألمانية أرضها بنيّة داكنة تقرب من السواد ـ وأبيض.

ومن أجل اللمعان، يجب تلوين الظل بلا انعكاس بنفسجي نسبيًا، وعمل انعكاسات مخضوضرة نسبيًا. أرى العَلم الأحمر أمام نافذتي، بدا لي الظل بنفسجيًا وكامدًا بحق؛ والشفافية بدت برتقالية، إلّا أنّ الأخضر غير موجود، لماذا؟ في المقام الأول بسبب ضرورة أن يكون للأحمر ظلال

خضر، وأيضًا بسبب وجود البرتقالي والبنفسجي، درجتان يدخل فيهما الأصفر والأزرق اللذان يصنعان الأخضر.

درجة اللحم الحقيقية أو الأقل تشوّشًا يجب أن تكون تلك القريبة من اللمعان، كما بأقمشة الحرير، والخيول... إلخ. ولمّا كانت شيئًا على الأرجح كامدًا، يُنتج التأثير ذاته الذي لاحظته على الأغراض المُضاءة بنور الشمس، حيث التضاد أكثر تجليًا، كما هو على الحرير... إلخ. واكتشفت ذات يوم أنّ النسيج الأبيض له دومًا انعكاسات خضر وظل بنفسجي.

تفطّنت إلى أنّ البحر يوجد ضمن الحالة نفسها، مع اختلاف أنّ الانعكاس معدّل كثيرًا بسبب ما للسماء من أهمية كبيرة، لأنّه بسبب الظل المتوّلد يكون البحر بدهيًّا بنفسجيًّا بدرجة ما.

ولعلّني أجد أنّ هذا القانون يُطبّق على كل شيء. الظل المتولّد على الأرض لكل شيء يكون بنفسجيًّا؛ ومنفّذو الديكور بلون أحادي (مونوكرومي) لا يُخطئون، تربة كاسّيل... إلخ.

آرى من النافذة ظلال الأشخاص المارّين تحت الشمس فوق رمال الميناء: الرمل بهذا المكان في حد ذاته يميل إلى البنفسجي، إلّا أنّه مذهّب من الشمس؛ وظِلّ هؤلاء الأشخاص بنفسجي وارس بحيث الرمل يصبح أصفر.

أهناك احتمالية للقول إنّ تحت قبة السماء لا سيّما ضمن التأثير الواقع تحت بصري، على الانعكاس أن يكون متولّدًا من الأرض التي هي مذهبّة لكونها مضاءة بالشمس، أي صفراء، ومن السماء التي هي زرقاء، وأنّ هذين اللونين ينتجان بالضرورة الأخضر؟ شوهد في الشمس بدهيًا أنّ هذه التأثيرات تتولّد بشكل أكثر تجلّيًا، بكيفية قريبة من الفجاجة؛ لكنّها ما إن تختفي، على العلاقات أن تظل كما هي. فإذا ما ظهرت الأرض أقل ذهبية لغياب الشمس، سيتجلّى بكلمة واحدة الانعكاس أقل خضرةً، وأقل حيوية.

دأبت طوال حياتي على صنع ملاءات بيضاء بدرجات كثيرة التناسق. واكتشفت ذات يوم، عبر مثال بدهي، أنّ الظل بنفسجي والانعكاس

أخضر.

ها هي البراهين التي جعلت الدارس فخورًا، إلّا أنّني قمت بما هو أفضل حين لوّنت لوحات بألوان جميلة، حتى قبل أن أتفطّن لهذه القوانين.

سيجد دارس ما، بلا شك، أنّ لعدم دراية ميكيل أنجيلو بقواعد الرسم، ولتجاهل روبنز لتلك المتعلّقة باللون، أنّهما فنانان ثانويان».

(4) *Thylesii consentini de coloribus libellus,* in *Actuarii Joannis Zachariae filii...libri VII,* De Urinis, Parigi 1548، أضيف إليه: *Antonii de coloribus, a Coelio Calcagnino interprete* *Aristotelis stagiritae* الطبعة الأولى لأنطونيو تيليزيو، البندقية 1528، استعادها كاملة فولفغانغ غوته في: *der Farbenlehre,* Cotta, Tübingen *Materialien zur Geschichte* 1810؛ انظر الطبعة الحديثة: 2 voll., DTV, *Geschichte der Farbenlehre,* München 1971، تتبعًا لجذر الكلمة.

Pino, *Dialogo di pittura,* a cura di E. Camesasca, (5)
«التلوين يمثل الجزء الثالث :Rizzoli, Milano 1954, pp. 46 - 47 Paolo
والأخير في التصوير؛ وهذا تكوين من ألوان ضمن الأجزاء المكشوفة على
البصر، لأنّ الاشياء التي لا تُكشف للنظر لا تنتمي إلينا، كونها تقع ضمن
مصطلح أنّ التصوير شيء رؤيوي... عديدة هي الأشياء التي تنتمي إلى اللون،
ومن المستحيل شرحها بالكلمات، لأنّ كل لون، على حدة أو مخلوط، من
شأنه خلق كثير من التأثيرات، وما من لون له قيمة بسبب خاصيته، في الأقل،
في صنع تأثير ما للطبيعي، إلّا أنّه يتمكّن من ذلك حين يحظى بذكاء ومهارة
معلّم جيد». كان أول ظهور لـلكتاب في البندقية في عام (1548).

della pittura di M. Ludovico Dolce, :العنوان الكامل (6)
l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura Dialogo
parti necessarie che a perfetto pittore si accompagnano. intitolato
di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione e di tutte le

Con l'esempio

virtú e delle opere del divin Tiziano, Venezia 1557.

delle

Vasari, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori* (7)

architettori..., Sansoni, Firenze 1906, vol. IV, pp. 92 - 93 Giorgio

e: «شاهد جورجونَي بعض أعمال ليوناردو كثيرة الإدماج ومُقحَمة، كما قيل، بالدكنة: أعجبته هذه الطريقة كثيرًا، فقد سعى خلال حياته دومًا إليها، وكانت له خير معين في تلوينه بالزيت. وما إن ذاق جودة العمل حتى كان يقحم في عمله الأجمل والمتنوّع. منحت له الطبيعة روحًا طيبة جعلته يمنح أعماله الزيتية والأفريسكو بعضًا من حيوية وأشياء ناعمة ومتّحدة وإدماجًا ذا دكنة كانت السبب وراء اعتراف كثير من الفنانين المبدعين بأنّه وُلد كي يمنح روحًا لشخوصه، وأن يهب اللحم الحيَّ نضارةً أكثر من أيّ مصوّر آخر، ليس في البندقية وحسب، بل في كل مكان.

de Piles, *La bilancia dei pittori,* in Elizabeth G. (8)

documentaria dell 'arte. Dal medioevo al XVIII secolo, Roger Holt, *Storia*

1972 Feltrinelli, Milano : تقانة التصوير المطلقة موزّعة على عشرين درجة أو جزءًا، بالتصنيف الشامل مقترحة بالجدول أدناه(*):

رقم	أسماء المصورين الأكثر شهرة	تكوين	رسم	ألوان	تعبير
01	فرانتشيسكو ألباني (Francesco Albani)	14	14	10	06
02	ألبرشت دورر (Albrecht Dürer)	08	10	10	08
03	أندريا ديل سارتو (Andrea del Sarto)	12	16	09	08
04	فيديريكو باروتشي (Federico Barocci)	14	15	06	10
05	ياكوبو باسّانو (Jacopo Bassano)	06	08	17	00
06	(سي) باستيانو ديل بيومبو (bastiano del Piombo) (Se)	08	13	16	07
07	جوفاني بيلليني (Giovanni Bellini)	04	06	14	00
08	سيباستين بوردون (Sébastien Bourdon)	10	08	08	04
09	شارل لو بران (Charles Le Brun)	16	16	08	16
10	ب. كالياري فيرونيزي (P. Caliari Veronese)	15	10	16	03
11	آل كاراتشي (I Carracci)	15	17	13	13
12	كوريدجو (Correggio)	13	13	15	12
13	دانييلي دا فولتيرا (Daniele da Volterra)	12	15	05	08
14	أبراهام فان دييبنبك	11	10	14	06

14	(Abraham van Diepenbeck)	11	[illegible]	14	[illegible]
15	إل دومينيكينو (El Domenichino)	15	17	09	17

(*) استعنّا هنا بالترتيب المأخوذ عن الطبعة الإنجليزية، الأمر الذي تسبّب بعض الفوضى وفقًا للترتيب الهجائي: أمّا القسطاس فهو من عمل روجيه دو بيل.

رقم	أسماء المصورين الأكثر شهرة	تكوين	رسم	ألوان	تعبير
16	جورجوني (Giorgione)	08	09	18	04
17	جوفاني دا أوديني (Giovanni da Udine)	10	08	16	03
18	جوليو رومانو (Giulio Romano)	15	16	04	14
19	إل غويرتشينو (Il Guercino)	18	10	10	04
20	غويدو ريني (Guido Reni)	–	13	09	12
21	هولباين (Holbein)	09	10	16	03
22	ياكوب جوردانس (Jacop Jordaens)	10	08	16	06
23	لوكاش جوردانس (Lucas Jordaens)	13	12	09	06
24	جوسيبي داربينو (Giuseppe d'Arpino)	10	10	06	02
25	جوفاني غاسباري لانفرانكو (Giovanni G. Lanfranco)	14	13	10	05
26	ليوناردو دا فينتشي (Leonardo da Vinci)	15	16	04	14
27	لوكاش فان ليدن (Lucas van Leyden)	08	06	06	04
28	ميكيل أنجيلو بووناروتي (Michelangelo Buonarroti)	08	17	04	08
29	ميكيل أنجيلو كارافادجو (Michelangelo Caravaggio)	06	06	16	00
30	[illegible] (Bartolomé Murillo)	06	08	15	04

04	15	08	06	بارتولومي موريو (Bartolome Murillo)	30
10	10	14	13	أوتو فان فين (Otto van Veen)	31
00	16	06	05	ياكوبو بالما الأكبر (Jacopo Palma il Vecchio)	32

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
33	ياكوبو بالما الأصغر (Jacopo Palma il Giovane)	12	09	14	06
34	إل بارميدجانينو (Il Parmigianino)	10	15	06	06
35	جوفان فرانتشيسكو بيني (Giovan Francesco Penni)	00	15	08	00
36	بيرينو ديل فيغا (Perino del Vaga)	15	16	07	06
37	بييترو دا كورتونا (Pietro da Cortona)	16	14	12	06
38	بييترو بيرودجينو (Pietro Perugino)	04	12	10	04
39	بوليدورو دا كارافادجو (Polidoro da Caravaggio)	10	17	–	15
40	بوردينوني (Pordenone)	08	14	17	05
41	فرنز بوربوس الأصغر (Frans Pourbus il Giovane)	04	15	06	06
42	بوسان (Poussin)	15	17	06	15
43	بريماتيتشو (Primaticcio)	15	14	07	10
44	رفائيللو سانزيو (Raffaello Sanzio)	17	18	12	18
45	رمبرانت (Rembrandt)	15	06	17	12
46	روبنز (Rubens)	18	13	17	17
	[illegible]				

47	فرانسيسكو سالفياتي (Francesco Salviati)	13	15	08	08
48	أوستاش لو سيير (Eustache Le Sueur)	15	15	04	15
49	دافيد تينييرز (David Teniers)	15	12	13	06

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
50	بييترو تيستا (Pietro Testa)	11	15	00	06
51	تينتوريتو (Tintoretto)	15	14	16	04
52	تيتسيانو (Tiziano)	12	15	18	06
53	فان ديك (Van Dyck)	15	10	17	13
54	فانيوس (Vanius)	15	15	12	13
55	تاديو دزوكارو (Taddeo Zuccaro)	13	14	10	09
56	فيديريكو دزوكارو (Federico Zuccaro)	10	13	08	08

(9) Galilei, *Il Saggiatore,* a cura di Ferdinando Flora, Galileo Torino 1977, pp. 223 - 24 : «لذلك أقول، ما إن أشعر بجذبي من طرف الضرورة سرعان ما أُدرك مادة أو عنصرًا جسمانويًا، كي أعي أنّها أُنهيت وجُسّدت من هذه أو تلك الهيئة التي هي ضمن علاقتها مع أخريات تكون إمّا كبيرة وإما صغيرة، وأنّها بهذا المكان أو ذاك، بهذا الزمان أو ذاك، تتحرك أو تظل ساكنة، تلمس أو لا تلمس جسمًا آخر، وأنّها واحدة، قليلات أو كثيرات، وليس

من أجل مخيلة واحدة أقدر على فصلها عن هذه الحالات؛ غير أنّها يجب أن تكون بيضاء أو حمراء، حلوة أو مرّة، بصوت أو بدونه، برائحة طيّبة أو خبيثة، لا أشعر بأنّني أرغب في إكساب ذهني قوةً بحيث أتعلّمها عن تلك الحالات المصاحبة لزامًا لها: بل لو لم تكن الحواس مرافقة، لعل الحديث أو المخيلة في حد ذاتها لم تصل إلى ذلك أبدًا. ولأجل الرغبة في التفكير أنّ هذه الطعوم والروائح والألوان

...إلخ، ويسبب الموضوع الذي يبدو لنا أنّها تحتلّه، هي ليست سوى أسماء مجرّدة، إلّا أنّها تتمسّك بإقامتها في الجسم الذي يحس بها، إذ ما إن يتحرّك الحيوان حتى تذوي وتنعدم كل هذه المزايا؛ مع ذلك، مثلما منحناها تسميات محددة ومتباينة عن تلك الواقعية السابقة والعرضية، نريد الاعتقاد بأنّها لا تزال مختلفة عنها واقعًا وحقيقة.

Goethe, *Geschichte der Farbenlehre,* cit., vol I, p. 167. (10)

الفصل الخامس

اللونُ ونسَقُهُ

حدث أن رست التجارب النيوتنية، الاصطناعية النقاء، على

الضوء في: **دروس البصريات** (Lectiones opticae) التي

بوشرت عقب سنة 1666 فوق تقنية متطوّرة للمراقبة الفلكية عبر

المقراب المرآوي الذي كان يعكس النموذج التقليدي للمنظار

الغاليليوي، ويوثّق تمامًا التحدّي المنطلق من نيوتن في عمله

الختامي المتعلّق بتجاربه في الضوء **علم البصريات** (1704)،

والذي كان موضوعه الرئيس «حتميّة» ظاهرة تشتّت الشعاع

المضيء بالطّيف الكروماتي،

على الرغم من أنّ هذه النظرية، نتيجة زخم الملاحظات والاعتراضات ضد فرضيته، كلّفته «في سبيل ظِلٍّ زائل ـ وفقًا لكلماته ـ الحرمانَ من النوم، هذه النعمة المهمّة والجوهرية». رأينا كيف أنّ الشِقَّين الكبيرين بالألوان يتمايزان بين ضوء وظل، غرضان على الأرجح فيزيائيان، وعلى الأرجح مادّيان؛ وشِقٌّ ثالث أو بالأصح مكوِّن ثالث كان يهتم بشروط الانتقال من واحد إلى آخر، وبالوسائل المختَرَقة من الضوء التي تذعن للظل من دون إنكار مادّية الأغراض الملوَّنة التي تقع تحت حواسّنا. كان روبرت بويل (Robert Boyle) القريب جدًّا من نيوتن، وبكيفيةٍ ما سابقًا له، يعرض معضلةً بشأن تعديل آلي للأشعة المضيئة منعكسةً أو منكسرةً من جزيئات الجسم الشفّاف.

آمّا فرانتشيسكو ماريّا غريمالدي(Maria Grimaldi (Francesco (1665) الأكثر استعدادًا، فإنّه جرّاء عدم وثوقية وأصولية المراقبة لظاهرة الضوء نفسها إبّان العهد الغاليليوِي، كان أوّل من اعتبرها عنصرًا يستحيل احتسابه مكوّنًا من جزيئات شفّافة لا حصر لها، سرعان ما تُستثار بوضعها رهن إيطاء موجةٍ ما لتموّجاتها: الألوان إذًا هي نتاج الانعكاس والانكسار، وهي نفسها الضوء الذي أضحى في نطاق ما تدركه أبصارنا في بعض حالات خاصّة. ظلّت هذه الأخيرة آراء كروماتيةً كأفضلية لمصلحة «أداة» الضوء، أمّا نيوتن فبدا آنّه يقدّر تلك التي تبدو وسطًا بين ضوء وظل، كآراء أنطونيو دي دومينيس (1611) الأسقف البندقي السبالاتي ـ نسبةً إلى

مدينة سبالاتو (Spalato) - الذي أعلن باسم الضوء إظلامًا شاملًا على العالم المُراقب من طرفه ورآه ماديًّا بشكل مروّع؛ في حين أنّ المؤمنين لم يكونوا مهيّئين للتخلّي عن التفكير في كونٍ خُلق ملوَّنًا،
نظير كونٍ مُسربلٍ بمُسوحٍ رماديةٍ كئيبة لا كروماتية بحتة ومضلِّلة. كل ما يحيط كان
تحدّده سوى ومضات
ظلامًا وكانت الإضاءة
مسلَّطةً على الملمح البديع لتجارب نيوتن التي كانت ترتهن أيضًا إلى وسائل تجريبية مُبسَّطة بتقانة رفيعة بغية تحرٍّ مطلق، الأمر الذي ساهم في منح رسالته العلمية بريقًا وجمالًا. كان التأثير الأكثر إغراءً بعلم بصريات نيوتن يقبع في أنّ انكسار

الشعاع المضيء لا يتأتّى عنه تفكّك في طيف الألوان فحسب، بل إنّ بمقدور الكل أن يتجمّع عاكسًا آلية السّيرورة، منتجًا كرّةً أخرى ضوءًا أبيض: ذاك الذي، وليس

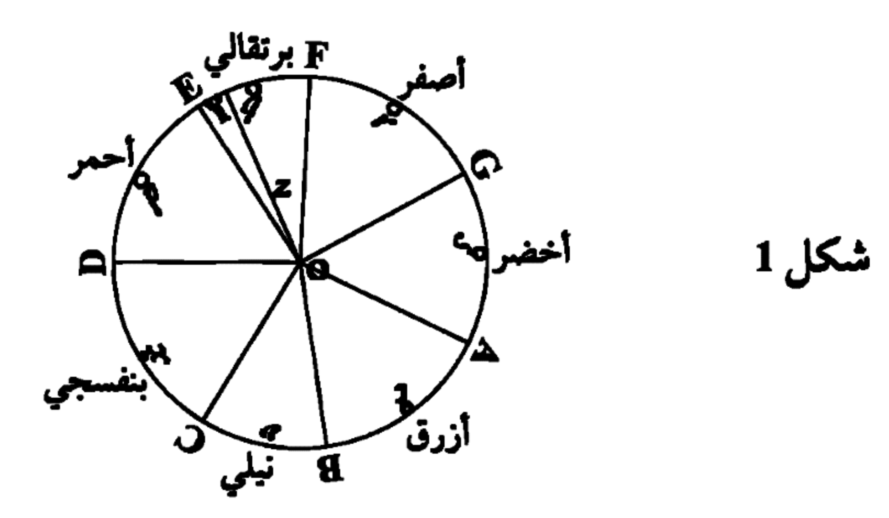
مصادفة، كان يُدعى التجريب الحاسم(*) لفصل الأشعة المضيئة بحيث يظل، بشكل مطلق، التجريب الأكثر فرادةً وبساطة، وفي الوقت نفسه، إزاء ظاهرة لا زالت شديدة الغموض كإدراك اللون والرؤية الفيزيولوجية للألوان. كانت حركة المواشير المتصالبة تمثّل ذاك الكمال وتلك الحقيقة الحتمية والكافية تجريبيًّا، مطوِّرةً داخل نظرية متينة ظاهرةً مراقبةً بشكل واسع ودائم وقابلةً للإنتاج من طرف الجميع، من طرف أيّ إنسان صاحب ثقافة يمكنه، على الرغم من عدم تخصصه، الانتفاع بفكره، والتفكير في كل هذا بالصفاء نفسه الذي يصاحب الرسالة الثقافية و«التنويرية» لتخفيف ظلال البَهت والمفاهيم المسبقة. لم يسبق لأيّ ظاهرة شديدة البساطة عُدَّت مُترعةً تفيض بالحقيقة، أن تناولها مثقّفون فرنسيون وإيطاليون

(فولتير (Voltaire) وألغاروتي (Algarotti)) كتصميم شامل لمثُل التنوير[1]. كان على تجارب نيوتن تبيان أنّها لامعةٌ بشكل مائز حتى من خلال الأغـراض «الفقيرة» لتلك الحقيقة، أي القرص ضمن توزيعه إلى أقسام وحصص بحسب الألوان السبعة (الرقم المناسب في السحر الإنجليزي) الذي كان دورانـه يرسل إلى العين صورةً رماديةً غير واضحة، مثل كُرات تيكو براهه (Tycho Brahe) البلّورية

(*) التجريب الحاسم (Experimentum crucis): يُقصد بهذا التعبير تجربة من شأنها التمييز بين نظريات متنافسة. وتُرغم المعرفة الحاسمة بمنهج بيكون العلمي الطبيعة على الإجابة بـ «نعم» أو «لا»، بحيث تعتمد غاية التجربة ونهايتها على كون مبحث الانطلاقة صحيحًا أو زائفًا؛ فإذا كان المبحث صحيحًا تحققت النظرية، أمّا إذا كان زائفًا فالنظرية زائفة.

التي كانت تستشرف المستقبل، إلا آنها ـ كما قيل ـ كانت بيضاء

بسبب قصور أجهزة الإدراك، الأمر الذي كان ينجح في توكيد جلاء الضوء ونظرياته الأقرب(*).



شكل 1

كان قرص نيوتن (شكل 1) في الواقع يغطّي الظاهرة ويختصرها بصدًى من العجب ضمن نظريةٍ بيّنة الكمال، بحيث بدت غير قابلة للتطبيق على عدد كبير من الظواهر، كقوانين بُويِل الجزيئية على الغازات التي اقترح بشأنها أيدم ماريوت (Mariotte

(Edme (1688) جراحةً ترقيعية تجبيرية، معاقبًا إيّاها، إلّا أنه أجاز لها الحركة. وعلى الرغم من أنّ الحملة العلموية الأمينة التي قام بها جون تيوفيلوس دوزاغيليي (Theophilus Desaguliers John) لمصلحة نيوتن كبحث بطريقةٍ عنيفة الجدل الشهير حول قوانين «الحركة والألوان»، إبّان القرن الثامن عشر، ارتفع ضدّها بذكاءٍ رفضُ البندقي جوفاني

(*) القرص الكروماتي مقسّم إلى سبعة منحنيات (أقواس) وفقًا لأبعاد محددة بطريقة صحيحة، والمركز (0) يمثل الأبيض، وكل منحنى يمثّل أحد الألوان السبعة الأساسية التي بحسب نيوتن تشكّل الطيف الشمسي.

ريتسيتي (Giovanni Rizzetti) الذي كان يعارض كيف آن العالم

أجمع والأغراض التي غشِيَتها ألوان نيوتن لم تَبْدُ كلّها للأسف ملونةً بشرائط قوس قزح النيوتني المتعددة الألوان. المؤلّف نفسه تصدّى في **تأثيرات الضوء** (*De luminis affectionibus*) (1721)، لأوّل اعتراض سيكولوجي بغية تمييز حساسية الألوان الكزوماتية «الطبيعية والظاهرة والمتخيَّلة» التي سبق أن ميّزتها الموسوعاتية اليسوعية (ألوان حقيقية، وظاهرة، وقصدية) مستعادة من غوته في العرض الريتسيتي المعلن ذاته (ألوان كيميائية، وفيزيائية، وفزيولوجية).

توجّهت المعارضة لنيوتن، بخاصة، نحو نموذج المعالجة العلمية التي تجمع، مثاليًا، ضمن موضوعات قليلة

وواضحة ظاهرةَ الضوء واللون البالغة التعقيد، موثّقةً بأناقةٍ شديدة الألوان السبعة الأساسية بالفواصل النغمية. وتتأسّس كل معارضة تتجاوز معضلة الألوان السبعة الأساسية (عارضها أيضًا جان بول مارات (Jean-Paul Marat) في أساسيات معارف علم البصريات (Notions élémentaires d’optique) (1784)، الذي اهتم قبل مشاغله الثورية بمعضلة اللون بشكل لا يُعدّ من عمل هـواة) على فصل وتفكيك مجموع التجارب النيوتنية، وبخاصّة تمييز ظاهرة التشتّت من ظاهرة التكسّر المرتبطة حسب نيوتن بعلاقات متينة الصلة بالتناسب. يصبح بالمقدور إثبات حدوث الانكسار من دون مشاركة الطيف الكروماتي، واستبدال مُصطلحي «التشتّت» و«القابل للتشتّت» نهائيًّا (ظهور الطيف الكروماتي) بذينك اللذين ليسا بالضرورة مرتبطين بانبعاثٍ

للألوان (لعلّهما مرتبطان بشكل أوثق بـ «هندسية»

الضوء في: (انكسار الضوء) آو (انعكاس الضوء) الديكارتيين)

ذي
«انكسارٍ» أو «قابلٍ للانكسار»، وانتزاع الأثر الشمولي النيوتني من علم البصريات أو لعلّه الميتافيزيقي «التجريبي الحاسم» الكبير. ثم سرعان ما تقلّصت الألوان، وفقًا لمبادئ ذات نظام عملي على

الرغم من التنويه، تقليديًّا، بالألوان السبعة النيوتنية المماثلة لتلك

التي رآها الإنسان التنويري في القرن الثامن عشر وما صاحبها من

تضاد قليل وتفاسير مختلفة، إلى ثلاثة ألـوان توماس يونغ

(أحمر، وأخضر، وبنفسجي) الشبيهة تمامًا بتلك العائدة لأعمى

الألـوان سينوفاني الكولفوني (Senofane di Colofone)

(«بنفسجي، وقرمزي،
ومخضوضر») تتبّعًا للاهتمام بقياس الدرجات الكروماتية للظاهرة الجمعية، كما هيِ مُسمّاة. أخيرًا، قُلّصت الألوان إلى اثنين ما إن ثُبّتت ظواهرُ الزيغ وتجدُّد الانكسار (جون دولوند John Dollond)،

بل حتى كألوان قديمة «مثالية» للضوء وللظل: أزرق وأصفر مارات، ثم غوته أخيرًا، لونان ضد الطرح النيوتني أدّيا إلى نتيجة إقحام صوفية كروماتية نشطة لفرضها على زعم ماهيَّوية العلم.

وفيما لو توقّف القرص الكروماتي، ظاهريًا،
الثَّنوي الكلاسيكي الواقع على المسافة نفسها

لعودةٍ إلى التوكيد
سواء عن الضوء
أم عن الظلمات، لانبعث في الألوان مؤشّر حيوي مثمر اقتطفه فريدريك هيغل (Friedrich Hegel) علم الجمال (*Estetica*)، (1817 ـ 1829)(*) من حديثه التاريخي مع غوته في أثناء بحثه عن تناغم كـ «هيئة» للخلاصة الجدلية التي كانت تبدو بعالم الألوان

(*) العنوان الأصلي (*Vorlesungen über die Ästhetik*).

بدهيّةً للغاية وطبيعيةً أيضًا: «تقبع الآن في التخلّص من اختلافهما الفجّ وتضادّهما لتصبح على هذا النحو ملغاةً بكيفية تمكّن من بروز اتفاقهما ضمن الاختلاف عينه. هما ينتميان، بحق، لبعضهما تبادليًا بما أنّ اللون ليس أحادي الجانب، بل شمولي حتمي»[2]. ستنشأ في الفنون أيضًا مقارنة بين تناغم الألـوان وتناغم الأنغام ضمن علاقة الألوان بنغمات السلّم الكروماتي[*] النصفية مُضَّفِرةً في عقدة واحدة الاختلافات الثقافية/ التعليمية (Bildung) الألمانية حول الفنون اللاحقة (للزمان) وتلك التواقتية (للفضاء). يتطوّر بذلك مفهوم مفاده أنّ «الإيقاع» يمثّل، واقعيًا، الملمحَ الذي ينسخ تباين الألوان؛ في حين أنّ «النغمة» قد تميل نحو مبدأ من مزج وتشاكل. هكذا يظهر في الفن الانطباعي ذاك اللون الإيقاعي معارضًا التصوير النغمي

مبنيًّا بتظاهرات متضاربة (تأثير سُمِّي موسيقيًّا «اللون أو لون ـ إيقاع» (La couleur o Klang-Farbe) ملتحمًا بمسلك الطلائعيات الهوجاء، وبـ «نغمة فاسيلي كاندينسكي (Vassily Kandinskij) الصفراء» (1912) أو بتعبيرية أرنولد شونبرغ (Schoenberg Arnold) الدوديكافونية أو ألكسندر سكريابين (Skrjabin Aleksandr) الذي بدا أنّه استمد هو الآخر، تاريخيًّا على الأرجح، «التشويه» والسخرية الشرعية من الفنّان

(*) سلّم موسيقي (scala cromatica): بالإنجليزية (scale chromatic).

مكوّن من اثنتي عشرة نصف نغمة. ونصف النغمة هي التردد الأقل بين نغمتين. وكما أسلفنا أنّ كروماتي يعني «لون»: إذ إنّ النغمات الكروماتية ليست بذات معنى كبير تناغميًّا وتُستعمل لمنح «لون» للسلم الدياتوني

(diatonica) أو القوّي ـ يشتمل الدياتوني على سبعة من الاثنتي عشرة بالسلم الكروماتي متتابعة وفق تتابع دقيق من سبعة ترددات: خمس نغمات ونغمتين نصفيتين.

آرتشيمبولدي (Arcimboldi) الذي صنع «كلافيتشيمبالو ملوّن»(*)

لا

يقلّ عن: «لوحة مفاتيح الأضـواء»(**) الحديثة. شكّلت محاضرات رودولف شتاينر (Rudolf Steiner) بكتابه **جوهر الألوان** (*L'essenza dei colori*) (1914 ـ 1924)، والفن الإيقاعي خلاصةً ضمن علامة «اللون ـ الصورة» (أحمر الماضي وأزرق المستقبل)، و«لـون ـ سطوع» صوفية فيليب أوتو رونا الرومانسية المبكّرة، المؤلِّف الذي غمر بطريقة تكاد تكون مستبدّة معظم نتاجه الفنّي في **كرات الألوان** (*Farbenkugel*) (1810)، كما لو أنّها معبدُ فالهالا(***) حقيقي و«فنٌّ أخير» من **نظرية ألوان** (1808 ـ 1810)، فولفغانغ غوته.

(*) كلافيتشيمبالو/ هاربسيكورد (clavicembalo): بالإنجليزية

(harpsichord). آلة موسيقية شبيهة بآلة البيانو. استمر حضورها زهاء ثلاثة قرون: (1500 ـ 1775)، إلى أن حل البيانو رويدًا مكانها، ثم أعيد إحياؤها في القرن العشرين.

(**) لوحة مفاتيح ضوئية (clavier à lumière): بالإنجليزية (with lights keyboard). آلة موسيقية من اختراع سكريابين (1872 ـ 1915)، لأوبرا بروموثيوس، قصيدة النار (*Prometheus, Poem of Fire*)، عُرضت في نيويورك عام 1915. كان يُفترض أن تكون الآلة لوحة مفاتيح بنغمات تقابلها ألوان بحسب نظام سكريابين التوليفي.

(***) فالهالا (walhalla): معبد على الطراز الكلاسي المحدث، يقع فوق هضبة بالقرب من ريغنسبرغ (Regensburg) على ضفاف الدانوب، كان الهدف من إقامته تجسيد موروث فالهالّا الشمالي، المكان الذي كانت تجتمع فيه أرواح الأبطال الذين سقطوا في الحروب بحسب الأساطير الإسكندنافية (norrøn mytologi). يضم الآن تماثيل نصفية

لمفكّرين وساسة وفنانين وموسيقيين ألمان.

يبدو أن تسمية ليونهارد آويلر (Leonhard Euler)، عقب التطوّر الحسابي السامي أو القيمة الموحلة، تبتعد عن عالم الألوان القديم، لذا ثُبّتت دونما حماسة، «كملحق من اهتزازات متساوية الديمومة»، مجسّدةً إلى اليوم بالمتحوّل المماثل القائل بأنّ «اللون انبعاثُ طاقةٍ داخل موجاتٍ محدّدة» الكلمةَ الأخيرة بشأن قصة فيزياء اللون: اعتبارات تركّز، من الآن ولاحقًا، على مادة ـ طاقة ـ لون حتى في ما يخص النتاج الكوني وحياة النجوم التي تشتعل بالسماوي وتأفل بالأحمر. غير أنّ كل هذا يمثّل طريقةً للتنظير عن الألوان تقود إلى حديث يقصيها تمامًا، عـازلًا داخل نظام من مقاييس أثر الإدراك المرئي: شأنٌ سيكون، من الآن ولاحقًا، هدَفًا لفهرسةٍ متعدّدة النظم.

كان من شأن القوانين النيوتنية والتعديلات العلمية اللاحقة

أن
أسّست فوق ظاهرة تشتّت الضوء التي أُشبعت نقاشًا وتغاير خواص، والمُراقَبة منذ الطبيعيين الأغارقة، مبدأ ذا سلطةٍ أقوى من العلوم الجديدة المُبِينة عن إمكان تقليص للتحاليل ولقياس تنوّعِ كثيرِ التحوّل كانبعاثِ الضوء، كل هذا بالأداة الأبسط في العالم: المَوشور الزجاجي. بهذه الكيفية لم تعد فردية وماديّة اللون ذخيرةً للتصوير والأدب حول الملوَّن والفاتح ـ الداكن وستظل أفقًا بعيدًا من حياة اللون المستحيلة، مثلها مثل الغرفة المظلمة التي ستنتزع أيضًا أسرار روح التمثيل التصويري العلمية الأكثر عناءً المتمثِّلة في المنظور الفنّي والنظريات المرتبطة به.

لم تعد الألوان «هيئة» ناجمةً عن التصوير، بل انبعاثًا من الضوء، إذ إنّ تقنية قياس وتدرّج الألوان نظير كثافة انبعاث جسم مضيء تظل في

علاقة مع لون بالغ التحديد. لذلك شَيّدت في القرن الثامن عشر، قرن القياسات والنماذج، أوائلُ رموز قياس الكثافة اللونية: هرم الفيزيائي الرياضي هاينريش لامبرت (Heinrich Lambert) (1772) الذي لخّص قاعدة الثّلاثكروماتية الابتدائية المحددة سلفًا من الألماني لو بلوند (Le Blond) (1730) في هيئة هندسية تحاكي موشورًا فاتح القمة بنفسجيّ القاعدة، صُفّت على أوجهه مختلف ألوان الطيف وفقًا لنظام انبعاث تدرّجي (أحمر، وبرتقالي، وأصفر ـ أخضر، ونيلي، وبنفسجي). ثم تفطّن، لاحقًا، الفيزيائي توبيس مير (Tobias Mayer) (1745) لمبدأ تعاكس كروماتي مفترضًا مرجعيةً وحيدةً من هرم مزدوج مثلّث في علاقته بالقاعدة، حيث اللون ينطلق فاتحًا من القمةً العليا (لمعان)، وينتهي داكنًا بالقمة السفلى (تشبُّع). هذا هو المفهوم

القاعدي الذي ستصطف خلفه أجسامُ قياسِ الكثافة اللونية الصلبة اللاحقة كافة، ابتداءً من كرة فيليب أوتّو رُونا «الصوفية»، مرورًا بعيّنة أصباغ ألبرت مونسل (Albert Munsell) (1905)، المتَّخِذة شكل «وشيعة»، إلى مخروط فيلهلم أوستفالد (Wilhelm Ostwald) المزدوج (1915)، وانتهاءً بموشور هارلد كوبرز (Harald Küppers) السَّجَنجلي المتوهّج (1958) الذي يلخّصها جميعها، ثم سيضطرّ هو إلى تأجيل عمله في قياسية كثافة اللون بغية إكماله[3].

كان لتجربة نيوتن على تشتّت الضوء أن فتحت الطريق أمام القياس واللوحة الكروماتية التقليدية لحسم الشأن اللوني والمولِّد لرؤية الضوء والظل، والذي يهبط نحو تحديد فريد للألوان الأساسية ومتمّماتها، ليس كما كان يحدث وفق ذاك الحضور/

الغياب القديم

لعالم الألوان النوعي، إنّما تبعًا لإمكان بقائها متأثرّةً بفعل الضوء وإعادة إنتاجه ضمن تأثيراته المحدَّدة سلفًا. من هذا الجانب يؤكّد انكشافُ ضوء مستمر وقابل للإنتاج، لا الكروماتية الظرفية وتأثيراتها الثانوية، بل مشاركة المصدر نظير انبعاث متواصل يُثبُّت قياسيًّا، من خلال نماذج وسلالم كروماتية، الفاتح وتدرّجاته والداكن، ضوءًا خالصًا مُعطًى قابلًا، من جهة أخرى، لتثمين فيزيائي ـ رياضي مُيسَّر وتقليدي كالصِّفر. هذا الشغف الكبير بمصدر الضوء يحسم العزوف الجوهري عن أشكاله «السلبية والغائبة» («منظور الفقد» الليوناردي للتوضيح)، أي فقدان الكثافة في العلاقة مع الوسائل التي يتخللها الضوء مقيمًا في العموم جزءًا كبيرًا من تفاؤلية التنوير العلمي ـ الأيديولوجي: الفرضيات (الجُسيمية والموجية)(*) التي لم يبالِ بها القدماء

(*) نظرية الضوء الموجية (teoria ondulatoria della luce): يُعد

عالم

الفيزياء المسلم كمال الدين الفارسي أول من جاء بها، وذلك في كتابه **تنقيح المناظر لذوي الإبصار والبصائر**، شرح فيه وهذّب كتاب المناظر، للعالم ابن الهيثم. وقد قال بهذه النظرية في المقالة الأخيرة التي عقدها بلواحق كتابه بعنوان «الضوء»، حيث ذكر أنّ الضوء يسير في حركة، وحركته تجري على نحو حركة الأصوات الموجية لا على نحو حركة الأجسام الانتقالية. وكان فلاسفة المسلمين... وعلماؤهم قبل كمال الدين الفارسي قد قالوا بنظرية تموّج الصوت ولكنّهم لم يتحدثوا عن نظرية تموّج الضوء. سبق كمال الدين الفارسي بنظريته هذه العالم الفيزيائي الهولندي كريستيان هوغنس (Christiaan Huygens) (1629 ـ 1695). نظرية لم يقل بها أحد آخر بين هذين العالمين طوال ثلاثمائة عام. وتعطي هذه النظرية تفسيرًا لظاهرتي تشتت الضوء وتداخله، وهذا التفسير يذكر أنّ الضوء يتكون من موجات تسير في خطوط مستقيمة خلال الفراغ نتيجة لذبذبات مستعرضة

عمودية على اتجاه انتشار الموجات.

المتعاملون مع اللون، والتي كان عليها إعادة شمولية الظاهرة باسم الضوء، وليس المدرِك. وحدّد القرن الثامن عشر، بحقّ، نهاية عالم الألوان القديم بأن صفَّرها وبَيَّضها معيدًا مؤشرات الإدراك إلى حالتها العاديّة. ستكون هذه هي الطريقة المغايرة لرؤية وإدراك الألوان، إذ إنّ كيفية إنتاجها مختلفة إزاء الولادة الصناعية لكيمياء الألوان، إلى جانب ندرة الأقمشة المصبوغة بمستودع المحترَف، وإلى تجارتها المائزة بعالم العاديّات.

كانت نظرية جُسيمية الضوء التي أبرزتها تجارب نيوتن الختامية بطريقةٍ ما، مقابل النظرية الموجية المدعومة بحيوية شديدة من روبرت هوك، تطرح تشديًدا على نوع من مادّية الضوء (ديكارتية مُميكنة)؛ في حين أنّ الكون اللايبنيتسي- نسبة إلى غوتفريد فيلهلم فون لايبنيتس (Wilhelm von Leibniz

Gottfried) ـ كان يقتطف من طريق حساب التفاضل تجريد التردّد المطلق (أو الوظيفة)، ليستفيد من قدرته على صنع شيءٍ من تقانته الحسابية ذاتها الممتدّة لاحقًا ناحية تقدير سرعة الضوء التي أضحت ممكنةً فقط بفضل آليات الفيزيائيين جان فوكو (Jean Foucault) وأرمـان إيبوليت فيزو (Fizeau Armand-Hyppolite) (1849) التأمّلية. ويُتحدّث نيوتنيًّا، بتحفّظ، عن جسيميات قصوى الحجوم لتلك المكوِّنة للجزء الأحمر، وصغروية الحجوم للجزء البنفسجي: نجم عن مزج الألوان الوسيطة تلوينٌ أبيض، رغم أنّ كل المجموعة الكروماتية الممزوجة كانت تمنح، تمامًا، الرمادي. فُسّر ذلك كقصورٍ في الجودة عُزيَ، إجمالًا، إلى المادة بغية إعادة البحث عن «مبدأ نظامي» كروماتي

وفيزيائي، في الوقت نفسه، كي يجعل منها، علميّا، أكثر استحقاقا إزاء ظاهرة الضوء. إنّ جمعية أو طرحية الألوان المتمّمة ـ التسمية بسبب تلك المضافة إلى الأوّلية تمنح الأبيض ـ تُسمّى «الطفرات» التي كانت تقوم بها مادة اللون في أثناء جهدها للتقرّب من ظاهرة الضوء المثالية.

(1)

72 - 74 Voltaire, *Lettere filosofiche* (1733) in *La filosofia di Newton*, a cura di P. Serini e P. Casini, Laterza, Bari 1968, pp.: «وجاء ذاك الرجل، نيوتن، وبمساعدة موشور فقط أثبت بطريقة بدهية أنّ الضوء حزمة أشعّة ملوّنة تنتج مجتمعة معًا اللون الأبيض. إنّ شعاعًا واحدًا يقسّمه هو إلى سبعة أشعة تتجمّع كلّها، وفق نظامها، على قطعة كانفس أو ورقة بيضاء، واحدًا فوق الآخر على مسافات مختلفة: الأوّل لون النار، والثاني برتقالي، والثالث أصفر، والرابع أخضر، والخامس أزرق، والسادس نيلي، والسابع

بنفسجي. كل شعاع منها يتحلل عبر مائة موشور آخر، لا يتبدّل لونه مطلقًا، كالذهب المصفّى لا يتغير أبدًا داخل البوتقة. وبغية اقتناع أفضل بأنّ كل من هذه الأشعة الابتدائية يمتلك بداخله ذاك الذي يحسم أمام أعيننا اللون يكفي الاستعانة بقطعة خشب صفراء، على سبيل المثال، ثم تعريضها للشعاع ذي لون النار: ستُصبَغ حالًا باللون نفسه؛ في حين أنّها لو عُرضت أمام الشعاع الأخضر لَأضحت حالًا خضراء، وهكذا.

ما هو إذًا سبب الألـوان في الطبيعة؟ إنّه ليس أكثر من طواعية الأجسام لعكس أشعة ذات نظام ما وامتصاص كل الأخريات. ما سر هذه الطواعية؟ ما هو إلّا سُمك الجزيئات المكوّنة للجسم. وكيف يحدث ذلك الانعكاس؟ كان يُعتقد أنّه نتيجة ارتداد الأشعّة ككرة على سطح جسم صلب. أبدًا إنّه ليس كذلك: علّم نيوتن الفلاسفة المذهولين أنّ الأجسام كامدة، لاتساع مسامّها فحسب؛ وأن الضوء ينعكس نحو أعيننا من داخل هذه المسامّ ذاتها؛ وكلّما كانت مسامّ الجسم

صغيرة، كان الجسم شفافًا: هكذا هي الورقة حين تكون ناشفة تعكس الضوء، وترسله عندما تُزيّت، لأنّ الزيت بملئه المسامّ يجعلها أصغر حجمًا.

نيوتن مرة أخرى بفحصه لمساميّة الأجسام القصوى - كل جزءٍ منها له مسامّه، ولكل جزء من أجزائها له أيضًا - يرينا بأنّه ليس واثقًا تمامًا من أنّ ثمة في الكون إبهامًا مكعّبًا واحدًا فقط من مادة صلبة: لكون عقولنا بعيدة من معرفة ما هي المادّة.

بتحليله للضوء، ودافعًا بحذق اكتشافاته كي يثبت الوسيلة لمعرفة اللون المكوَّن بواسطة تلك الابتدائية، يعرض نيوتن أنّ هذه الأشعّة الابتدائية المنفصلة بواسطة الموشور تجد نفسها داخل نظام مُعطى فقط لكونها تأتي متكسّرة وفق هذا النظام عينه، ويسبب خاصية كهذه، كانت مجهولة قبله، بوسعها التكسُّر بأحجام كهذه، مانحًا إلى تكسّر الأشعّة هذا غير المتساوي، وإلى هذه القدرة على تكسير الأحمر أقل من البرتقالي، تسمية «عدم القابلية للكسر».

Hegel, *Estetica,* a cura di N. Merker, Einaudi, (2)

.Torino 1967, p. 161 Friedrich

Küppers, *La couleur. Origine, méthodologie,* (3)

ويغية استطلاع ، *.application,* Office du Livre, Paris 1975 Harald

Teoria del campo 2, Sansoni, :كامل عن الكروماتيات الصلبة انظر

.Firenze 1978, pp. 377 - 401 Attilio Marcolli,

الفصل السادس

الألوانُ حركةٌ وشغف

جاءت المعارضة الجذرية لكتاب نيوتن علم البصريات، من غوته الذي على الرغم من الاعتراف المسبق به على أنّه شاعر، كان مدرجًا بكفاءة داخل الملاحظة العملية للثقافة عينها التي كانت تشيد بنيوتن، ليس لكي يشغل نفسه كليّةً بفكرة الظاهرة إنّما ليتوجّه نحو ذاتية المُدرِك. نظرية الألوان وكتابات أخرى مماثلة ستشغل غوته في الأقل بقدر فاوست (*Faust*)، وهي شديدة القرب بشكل مثير للفضول من تلك الدراما. أكثر من هذا كانت نظرية الألوان توقِع بمؤلّفها نفسه الذي كان يحسبها أعظم أعماله، ولعلّها الأكثر قربًا كونه منحها وقتًا أطول. غوته يعارض بحزم أصولية الضوء الأبيض وتتابعية الأحاسيس الكروماتية

نازعًا عن الأولى غلافها الشفّاف والعلميّ الصلب في آن، وكاشفًا في الثانية عن تصميم إعادة بناء ملامح ـ فيزيولوجية الرؤية عبر ذاتية/ موضوعيةِ المُدرِك، والمقارنة بين وظيفتي الألـوان الفيزيائية وتلك المتعلّقة بالكيمياء العملية المتوازيتين. أضحت نظرية ألوان غوته التي هبط بها الأدباء كعمل تخصّصي بحت، متجاوُزةً بشكل راسخ من طرف العبقرية الرومانسية الجديدة، ولعلّنا إزاء محصّلة مقترح شديد الحضور، زمنئذٍ، من «قوانين الحركة والألوان»، أوّلَ نقدٍ من داخل التفاؤلية التنويرية دونما

رغبة في بناء أيّما قلعة للّاعقلانية الرومانسية. بذا يتّضح أنّ أعظم محتوى موسوعي حقيقي عن مادة الألوان هو العمل المطروق من طرف عظمة عقلانية ودودة ومتوجّسة.

يُقصد بـ نظرية الألـوان (1808)، عـادةً، جـزءُ الكتابِ الدامغ والتعليمي الـذي حظي بأكبر انتشار واعتبارات (تعود الترجمة الإيطالية الأولـى لهذا الجزء لسنة 1979)، وليس بالإمكان فصله عن متنها الهيكلي المهمَل نوعًا ما موادّ من أجل قصة نظرية الألوان (Materialien für Geschichte der Farbenlehre) (1810)(*) وهذا الأخير شديد الأهمية للجزء الأكثر إضاءةً من نظرية الألوان، بقدر ظلّها الذي كان إلى جانب الحديث عن الألوان بمثابة الضوء، و«تعبيرها ومعاناتها». ولعلّ بمقدورنا التفكير في أنّ قصة الألوان تمثّل الكتابة الأخـرى عن فاوست، إذ

عقب بعض الجدل المتشكّك حول علم البصريات (1791) المُلزِم لكل تنويري، يبدو أنّ الشّغف بالألوان غزا غوته في أثناء تجربة فريدة، وتحوّل وجودي عنيف سنة 1792، عقب دعوة دوق فايمار (Weimar) إيّاه لمعاينة هزيمة الجيش البروسي الفائق التنظيم أمام جيش الرِّثَّة الفرنسي بزعامة الجنرال ديموريي بالقرب

من

(*) نظرية الألـوان: اشتملت أيضا، بعد التنقيح، على نصّين نشرهما غوته (1749 ـ 1832) سنتي 1791 و1792، تحت عنوان مساهمات في علم البصريات (Beiträge zur Optik)، تتألّف من أربعة أجزاء. 1 ـ الجزء التعليمي: ملامح نظرية الألـوان (Entwurf einer Farbenlehre). 2 ـ الجزء الجدلي: إماطة اللثام عن نظرية نيوتن (Enthüllung der Theorie Newtons). 3 ـ الجزء التاريخي: مواد من أجل قصة نظرية الألوان (der

(Fabrenlehre Materialien für Geschichte). 4 ـ جزء أضيف واشتمل على بعض التعمّق والملاحق.

طاحونة فالمِي. أمام هذه المغامرة في مواجهة مآسي الحرب، إلى جانب تعرُّض حياته للخطر، تلهَّى غوته، فلسفيًّا، بملاحظات وقتية أجراها على الألوان فوق ضفاف غدران مياه ساكنة، حيث أوحت له شظايا خزفية قابعة في القاع والظواهر المضيئة الناتجة عنها بعناصر تأمّل للفصل الختامي من مشروعه الإجمالي بشأن

الألوان: الألوان
الزائلة[I]. كل ذلك كمثل احتمال قفز قطيعٍ راكضٍ من خيول عِطاش في مرآة المياه الصافية، مذكّرًا إيّاه فجأةً بالمصير الضبابي للحرب القذرة (معكِّرة الماء والحياة) التي انتزعته من حلم الألوان إلى

رعب
انسحابٍ تحت نيران المدافع. هذه الطاقة المتقطّعة نفسها توحّد عالم الألوان المشظَّى معيدةً تنظيمه، إردافًا، في أقوالٍ مأثورة موجزة كثيرة، مرتّبة كقطعٍ صغيرة من زجاج ينثال منها كُمدةٌ وشفافية. إنّ نظرية الألوان التي وُلدت ناقصةً، حتى في نظر مؤلّفها، من رحم ذخيرةٍ من الأمثال غير المتوقعّة تنجح واقعيًّا في توكيد (هنا تقبع جزئيًّا

حظوظ المثالية الوليدة) أساسٍ جدليٍّ منفتح على قاعدة الطبيعة بين كُمدةٍ وشفافيةٍ خلاصة الألوان، ليس بقدر ما هي علم طبيعي، إنّما كمعرفة فلسفية منبثقة عن المادة الرمادية المخلوطة ذاتها عوضًا عن وحدة الأبيض النيوتني المختلَقَة: مبادرة سرّية فنّية.

ويرتبط اللون بالضوء وبالعتمة، بشكل شديد الغموض، وبصفة عامة، بالأبيض والأسود اللذين يمنحان ممشوجين الرمادي: معنى هذا أنّ الرمادي وليس الأبيض هو اللون الذي يوحّد ويسبك الألوان الأخرى كافة. يصبح الضوء والألوان في علاقة وثيقة للغاية؛ غير أنّ الأوّل والأخريات هي ثمرة الطبيعة بأكملها التي تتجلّى لحاسّة البصر، لذلك هي كذلك عبر

تجربتنا فحسب. يشرح غوته ويوزّع عمله إلى ثلاثة أقسام، فصول أساسية لنظريته: تتفاعل الألوان «فيزيولوجيًا» حين يتعلّق الأمر بألوان ذاتية لها وظيفة وحيدة وسيطة مع الشخص المدرِك؛ و«فيزيائيًّا» حين يتعلّق الأمر بألوان ذاتية أو موضوعية متغيّرة الكثافة وقتية وأيضًا ثابتة يُتحَصّل عليها فحسب عبر أجسام شفّافة ونصف شفّافة عاكسة أو مُولّفة في ما بينها؛ و«كيميائيًّا» والأخير يتعلّق بألوان، بشكل أكثر دقّة، موضوعيةً مثبّتةً اصطناعيًّا أو طبيعيًّا على الأجسام والمواد كافة.

وبمقدورنا تخيّل أنّ أفضلية الفيلسوف غوته تذهب ناحية الألوان الفيزيولوجية، حيث يوجد أقلّ التزام بدهيٍّ، وأيضًا لأنّ بها يتجلّى اعتباران أساسيان بملاحظة الألوان مستقبلًا:

أوّلهما «التضاد المتتالي»، أي الاستدعاء الكروماتي بين الألوان المتمّمة، فعلى سبيل المثال، حين يراقَب أحد الألوان الأساسية بتركيز قوي (البنفسجي يظهر عند التحديق في الأصفر، والبرتقالي تحديقًا في الأزرق، والأحمر بعد الأخضر، والعكس)، وأيضًا عند اقتراب مريح للبصر بين هذه الألوان التي تمنح حيّزًا لتكامل الخلاصة الكروماتية في ما بينها؛ ثانيهما «التضاد التواقتي» عند ظهور ألوان متجاورة تبين عن انجذاب أو نفور متبادلين مُفتِّحَةً أو مُدكِّنَةً بحسب القوة الكروماتية لهذه إزاء تلك (البنفسجي المتاخم للسماوي يبدو فاتحًا وينحو إلى الأحمر، والبنفسجي نفسه المتاخم لخلفية برتقالية يظهر أدكن بميلٍ بدهيٍّ إلى السماوي، كذلك الأخضر فوق خلفية زرقاء يظهر أفتح بعكس

لو كان على خلفية برتقالية لَظهر، بلا شك، أدكن وبمكوّن مزرورق أشدّ). وتمثّل الألوان الفيزيولوجية، ضمن شكوكيتّها المنتِجة المسيطَر عليها

من الضوء والظل، موضوعات تثير تجارب فضولية حتى لدى مفكَرين خُلصاء مثل هيغل (أمثال يَينِيَّة *(Aforismi jenensi)* ـ نسبة إلى مدينة يينا Jena الألمانية) (1803 ـ 1806)[2] ومعًا تُدني من المقترحات الجذرية مبدأ التشويه الإدراكــي الخاص بـالألـوان الباثولوجية كنقصان اللون السماوي لدى المصابين بقصور اللون السِّياني الذين يرون عوضًا عنه أرجوانيًّا شديد الميوعة، وتشوُّه رؤية كفاف الصورة بلُغام أصفر، ثم أخيرًا تلك الهالات العاشية وغير المحتملة التي تنذر العيون المطفأة بالتلوين النابض لدى مشلولي الدماغ.

كان على ألوان غوته الفيزيائية لاحقًا أن تمثّل الرد على نيوتن بشكل أوضح، وأن تظهر بها التّأثيرات «السيكولوجية» المختزلَة جرّاء شروط وتباين مقادير الصبغة، زيادةً أو نقصانًا، في أثناء

«المرور» والتحوّل عبر «وسيلة» تفاعل الظاهرة البصرية. وتأتي الألـوان «الانكسارية»، تلك الملاحَظة بمساعدة موشور زجاجي بسيط والمفضّلة من طرف الملاحظة العلمية، مفهرسةً مع ظواهر كروماتية أخرى: انعكاسية، وانحرافية، وزائلة، مستكمَلةً لاحقًا من طرف الألوان الترسّبية. كانت كلّ هذه شروط غوته التجريبية في تصنيفه المتعلّق بتجلّي ظاهرة الألوان «الفيزيائية». ثم أخيرًا، كانت الألـوان «الكيميائية» تغلق الموضوع، وتفسّر كيف أنّه من غير الممكن رؤية الظاهرة الكروماتية بمعزل عن تاريخها وعن «الشكل» الذي كانت عليه عند إنتاجها المؤسِّس وفق نمذجة غير مستقرّة: من تولّد، وتكثيف، وتحوير، وتثبيت، ومزج، إلى جانب القوى التي تحظى بها الألوان بمرور الوقت والتاريخ الثقافي في ما يخص إمكان أفولها وتأجّجها في العلم أو في الفلسفة.

ينتهي الجزء التعليمي من نظرية الألوان بالفصل الذي حظي، من دون وجه حق، بموافقات وتفاسير من «نظرية الشكل»(*) ومن «سيكولوجيا الإدراك». نحن إزاء «مبادرة رمزية وأخلاقية للّون» وسّعت مجال الملمح التعليمي إلى ذاك التنبُّئي والعلاجي لرودولف شتاينر وإلى معرفة سوقية، بقدر ما هي علمية، حول المعاني الأصيلة التي لطالما أثارتها الألوان وهيئاتها على مرّ الأيام[3].

كما أشرنا، أضحى الإيحاء الأكبر من هذا الجزء التعليمي، حتى عهدٍ قريب، مفتاح الإدراكية البصرية والنص الكلاسيكي للتجريبية العملية نفسها في مدارس باوهاوس(**) فالتر غروبيوس

(*) نظرية الشكل (teoria della forma): تُعرف أيضًا بسيكولوجية الغشتلت (la psicologia della Gestalt) بالألمانية

(gestaltpsychologie). وتُعرف أيضًا باسم سيكولوجيا الشكل أو التمثيل. تيار سيكولوجي ركّز على موضوعي الإدراك والتجربة، وُلد وتطوّر في ألمانيا في بداية القرن العشرين (10 ـ 1930)، ثم واصل نشاطه في الولايات المتحدة التي لجأ إليها كبار ممثّليه هربًا من النازية.

(**) باوهاوس (bauhaus): اسمها الكامل (bauhaus staatliches). مدرسة العمارة والفن التطبيقي. تأسّست في مدينة فايمار على يد المهندس المعماري ومخطط المدن الألماني غروبيوس (1883 ـ 1969)، الذي منحها الاسم مستدعيًا المصطلح القروسطي (bauhütte)، الذي يعني: مقر البنائين، إثر دمجه لأكاديمية الفن بمدرسة الفن التطبيقي. افُتتح هذا الاتحاد ببيان الباوهاوس عبر قراءة نص غروبيوس عن مفهوم العمارة كأعلى قمّة بين كل المناشط الابداعية. وُوجه موضوع تطوير المهنة كنبع خيالي إبداعي من الحرفيين إلى الفنانين. وأنّ توحيد المناشط كافة في فن بناء واحد قمين بإقامة وحدة

ثقافية جديدة.

(Walter Gropius)، إلى جانب المصوّرين الذين كانوا أكثر اهتمامًا بمادة اللون: يوهانس إتين (Johannes Itten)، ويـوزف ألبرز (Josef Albers)، وكاندينسكي، وكلي، وأيضًا بمحترفات موسكو التقنية ـ الفنّية الحكومية (Vchutemas) و(Vchutein) من خلال برامج تدريب رودشينكو (Rodčenko)، ون. ت. فيودروف (N. T. Fëdorov). ثم ترجَّح بعدئذٍ التفسير السيكولوجي على ذاك الفيزيولوجي الأقرب من تجربة غوته الموثَّقة بـ «الجزء التاريخي» الـذي مثّل ـ كما قيل ـ موسوعةً كاملةً ومتألّقةً من حـوارات و«هيئات» اللون. بها أُدرجـت كتاباتٌ مماثلة لكل مؤلِّف وكل ما اشتملت عليه الظاهرة الكروماتية من عسر وحدّة معارف تحليلية ومن فلسفات، نظير مادة شديدة القرب من التجربة وشديدة النأي عن

النظريات. بذا تُوُصِّل إلى تحليل وأركيولوجية المعرفة الكروماتية، وإلى تقنيات «إعداد مشاهد» منضبطة للعلوم ذاتها أمام موضوع متفلِّت الحواشي بقدر ما هي مفسِّرة. يشرح الجزء الثالث الذي كتبه غوته: «مواد من أجل قصة الألوان»، الهدف أيضًا من التطبيق التاريخي على ميكانيكية ووظائف النظريات والأفكار، مقابل أدبها المعبِّر أو انضباطها الشديد ومراعاتها التي غالبًا ما تكون زائفةً، تجريبيًّا، ما لم تُبِن عن نواياها الحقيقية. وإذا ما كان الجزء التعليمي من: **نظرية الألوان** استُغِلّ لإرساء سيكولوجيا الرؤية بصفةٍ لعلّها مفرطة، استوجب إعادة تقويم الجزء التاريخي، بشكلٍ كافٍ، كأوّل كتاب عن تاريخ الوظائف والتطبيقات (ليس تحديدًا كنظرية معرفة، وليس لذلك جمالية تبدّي الأشكال) وفق طرحٍ شديد الخروج

على الشرعية وخارج حدود الثقافتين بمقدار فساحة موقع

اللون

المنضبط والنِّسبي.

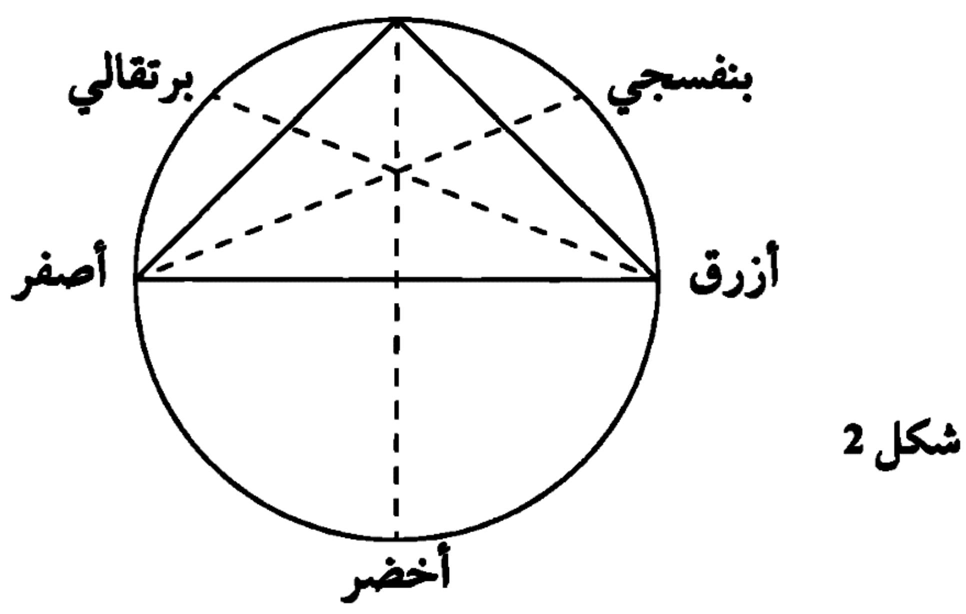
أثارت نظرية ألوان غوته حماسة شوبنهاور وإعجاب

بيتهوفن (Beethoven): وكـان مخطط جـدول الألـوان

الأساسي (أزرق،
وأصـفر، وأرجـوانـي أو أحمر) يقترح أمشاجًا وسطًا من أحمر
ـ أصفر وأحمر ـ أزرق، شـدًّا علويًّا (شكل 2) نحو الأحمر أو
الأرجواني (لون قديم وأسطوري)، مفسحًا مكانًا كنتاج متدنٍّ

ومشيج طبيعي، للأخضر.

أحمر



شكل 2

كان كل هذا مثار اهتمام هيغل، بشكل متأجّج، كما هو ملوِّن رُونَا والمصوّرين النصرانيين (Nazzareni) الذين كانوا يرون، على غرار غوته، رسالة الرحلة إلى إيطاليا بأنها تأمّلٌ صاخبٌ في بلاد الألوان: شدُّ الأحمر الإيطالي المُعدَّل من الألوان الألمانية: الأصفر، والأزرق، أي الأخضر (كما يظهر في لوحة المصوّر الألماني

فريدريش آوفربيك (Friedrich Overbeck) إيطاليا وآلمانيا (Italia e Germania) (1828)(*).

تعلن الملاحظات على الألـوان الفيزيولوجية عن هدف، على الرغم من أنّه جزئي، يخص خلاصةً تستبق الألوان الفيزيائية وتلك الكيميائية. وحتى لو مثّلت عضوية غوته انبثاقًا لاحقًا للطبيعانية التنويرية(**)، إلّا أنّ بداخلها استُشعرت فـوارق معضلة المعرفة الموضوعية أو الذاتية التي أُشبعت جدلًا، كما هو الحال مع النيوتني اللامع «بشكل جذّاب (en rose)» فرانتشيسكو ألغاروتي الذي سبق أن بيّن للفنّانين بعض المصاعب المتعلّقة بالنظريات نفسها التي كان يبثّها (1762)، والاعتراضات ذاتها التي أبداها لاحقًا غوته المحبُّ لوضعِ نفسه تارةً مكان الفنّان، وتارةً أخرى مكان المعلّم الصبّاغ: «الألوان خلافًا لذلك ليست وليدةً طبيعيةً للضوء، إنّما هي تعديلات

(*) وصل أوفربيك (1789 ـ 1869) إلى روما في عام 1810 وأقام

بها

ستّين عامًا. اشتغل بحيوية مع فنانين آخرين بدير فرانتشيسكاني، حيث

أسسوا الحركة النصرانية الرومانسية على أساس ديني، وعاشوا حياة

الزهّاد. رفضوا القديم لوثنيته، والنهضة لزيفها، واقتدوا بفنانين كان منهم

رفائيللو المبكّر.
نجم عن مبادئهم أسلوب طمح إلى تجسيم سامٍ نقيّ تجاوز فكرة
خطوط صلبة ودقيقة وتكاوين ساكنة، وتقشّف في تقنية الفاتح

الماديّ عبر
ـ الداكن،
ولـون هدف إلى إبـراز الموضوع التصويري. عنوان اللوحة أعـلاه

بالألمانية: (Italien und Deutschland).

(**) الطبيعانية التنويرية (naturalismo illuminista): تمثّل

هدف التنويريين المشترك في محاولتهم لتحسين الظروف الحياتية

سـواء من طريق المعرفة والسيطرة على الطبيعة أو عبر نقد مستمر

للتقاليد والهيكلية الحكومية والاجتماعية.

يستقبلها عند انعكاسها وإرسالها من الأجسام، إلّا أنّها تظل عرضةً لتغيّرات لانهائية، وتفنى في الديمومة[4].

وثمة خلاصات لدى غوته، مثيرة للإعجاب واعتبارات عبقرية إزاء استمرارية الألوان على الشبكية رآها تهديدًا لعفوية واستقلالية العضو المبصر، كان من شأنها تثبيت إيجابية الإدراك عوضًا عن نفيها، إذ إنّ هنا كانت تقيم آلية رؤية، على الرغم من أنّها اصطناعية، بحركة الأغراض المحيطة بنا كالألوان المتملّصة والبعيدة.

الملمح الأهم الذي نقابله بنظرية غوته، لا يقبع كما انتوى في هزيمة أحد العلوم (الفيزياء) الذي كان يصل إلى تنظير إجمالي، انطلاقًا من بعض ملاحظات غير آكدة في ما عدا انفتاحه بلا أدنى شك، على علم تطبيقي (الكيمياء)، بقدر ما

أسفر عن عدم اهتمام مطلق بالمسار العلمي الذي لا يرى أبعد ممّا وراء الوسائل المستخدمة لدعم نظرياته الخاصة. لذا تبدو وثوقية نظرية الألوان التاريخية، تحت بروفيل نقد نظام الإدراك، كاشفةً بشكل ظاهر. أعتقد
أنّها تلجأ إلى ضد بداهةِ ودالتُنِزمِ «قوة ملاحظة» المنهج العلمي الذي ينتزع بعنفوان من داخله كل ضرورة تاريخية حاضرة، مولّدًا زعمًا مطلقًا بالحقيقة عن النظام الاجتماعي المنتمي إليه والمرتبط به بشكل وثيق، انتهاءً بأبسط الضرورات: كحال إنتاج الألوان الكيميائي إبّان العصر الصناعي.

ويمعزلٍ عن ذلك، ليس ثمّة بدّ وسط غياهب تقنيات الفن من الاستعانة بغوته كي تتمكّن من الاهتداء إلى وجهتها صلاتُ

حساسيّة مختلفة تجاه الفنون البصرية، وظهورُ اهتمام جديد آيضًا بالرغبة في ملاحظتها عبر مشاهدة نظامها الإنتاجي والوظائف المفاهيمية الداخلية.

كانت جمالية غوتفريد زيمبر (Gottfried Semper) التطبيقية تشتق بحثها الماديّ من أصول البوليكرومية في العمارة (*Origine della policromia*) (1 854) [5] بين شعوب العالم، وكما كان يقترح هو نفسه من التشابك البسيط لأغصان الصفصاف والحُصُر، إذ إنّه أصل كل تقنية بنائية؛ وهي بلا ريب منزرعة داخل عضوية غوته الثقافية بالتحام أشدّ من «الرؤية المطلقة» بالتجريد الإدراكي للأشكال المتطبّعة مع تعبيرات مادة كونراد فيدلر (Konrad Fiedler). هذان، بأيّ حال، هما المنحنيان الرئيسان اللذان نميا إلى جانب نظريات غوته عن

الألوان التي حظيت بحظ أوفر، إلّا أنّهما أكثر شبهًا بسيكولوجيا الغشتلت(*) وبالانضباط المصنِّف للإدارك البصري، من كونهما تاريخًا ماديًّا وثقافيًّا داخل التقاليد الابتكارية ذاتها بمحاذاة الحياة العضوية التي تشد عائلات الأغـراض بعضها إلى بعض، كالأفكار في الرسم وفي أشكال العمارة الناطقة.

(*) نظرية الغشتلت (gestalt theory): من الألمانية بمعنى «صورة أو

شكل». نظرية حول العقل والدماغ افترضت أنّ المبدأ العملي للدماغ كلاني، متوازٍ ومتماثل مع ميل للتنظيم الذاتي. تعني في علم النفس أنّ من الضروري اعتبار الكل، لأنّ الكل له معنى مختلف عن الأجزاء المكوّنة له. المثال الغشتلتي الأكثر كلاسيكية هو فقاعة الصابون التي لا يمكن لشكلها الكروي أو ما يشكل غِشتالتيّتها أن يُعرف من طريق قالب صلب أو أدوات

جاهزة أو حتى من طريق معادلة رياضياتية.

(1) Goethe, *Incomincia la novella storia,* Sellerio, Palermo 1981, pp. 29 - 30 Wolfgang: «بعد الترتيبات المعهودة الرانية إلى المنفعة مستقبلًا وإلى الراحة حاضرًا، ألقيت نظرة حولي على المرج حيث كنا نخيّم، ومنه انطلقت الخيام حتى الهضاب. على السجادة الكبيرة العريضة الخضراء جذب اهتمامي مشهد غريب: تحلّق بعض الجنود على شكل دائـرة، وكانوا منشغلين بشيءٍ في وسطها. مراقبًا أكثر من قرب، رأيت أنّهم كانوا جاثمين حول حفرة على هيئة قمع، مترعة بأكثر المياه النبعية نقاء، وكان يمكن أن يصل محيط فتحتها إلى ثلاثين قدمًا. كانت تعوم فيها سُميكات عديدة، انهمك الجنود في صيدها بالشص الذي أحضروه معهم لهذا الغرض مع بقية المعدّات والأدوات الضرورية. كانت المياه الأكثر صفاء في العالم، وكان مشهد الصيد شديد المتعة. وبمراقبة ذاك اللهو، لم أتأخّر عن التفطّن إلى أنّ السُميكات في حركتها كانت تعكس مختلف الألـوان. للحظة أولى زعمت أنّ هذه الظاهرة نتيجة الألوان المتقلّبة لتلك الجُسيمات المتحركة، إلّا أنّه سرعان ما انكشف لي تفسير مقنع. كانت شظية

من الزِّلّيج قد سقطت في الغدير تعرض من الأسفل أجمل ألوان الموشور. أكثر وضوحًا من العمق، ظاهرة عليه، تعرض على الضفة المعاكسة لي الأزرق والبنفسجي، أمّا على تلك المقابلة لي فالأحمر والأصفر. وبعدما راقبت ذلك، درتُ حول النبع، فرأيت الظاهرة تتبعني، وكانت الألوان تبدو لعينيّ هي نفسها، كما يحدث طبيعيًّا بتجربة ذاتية مماثلة.

في نظري، أنا الذي كنتُ شغوفًا بتلك المسائل، كان فرح غامر أن أشاهد هنا، تحت السماء، بشكل واضح وطبيعي، تبدّي الظاهرة التي من أجلها دأب أساتذة الفيزياء منذ مئة عام على حجز أنفسهم ومعهم طلبتهم داخل حجرة مظلمة. تزوّدت بقطعة زلّيج أخرى وقذفتها في الحفرة فاستطعت ملاحظة، بصورة جيدة، أنّ الظاهرة كانت تتفاعل ما إن تهبط الكسرة تحت سطح الماء، وكانت تصبح أبرز ظهورًا قياسًا إلى هبوط الشظية، والتي أمست أخيرًا جسمًا

صغيرًا آيض، مشبعًا بالألوان، كان يصل إلى العمق بمظهر كالشعلة. لحظتئذٍ، تذكّرت أنّه سبق أغريكولا (Agricola) التأمّل في هذا الشأن، ووجد نفسه يصنّفه بين الظواهر النارية».

(2) Hegel, *Aforismi jenensi,* Feltrinelli, Milano 1981, p. 58 Friedrich: «تجربة. الظل الساقط من ضوء الشمعة والمضاء «بضوء» الصباح «الطبيعي»، يصبح أزرق؛ والظل الساقط من ضوء النهار ـ ظل أشد خفوتًا، ولجعله يظهر يجب الابتعاد من الضوء ـ ما إن يبهت بفعل ضوء الشمعة يصبح أحمر. الظل الساقط من ضوء الشمعة القريبة جدًّا من الضوء يشعّ كلون مخضوضر». عن موضوع الظلال، قارن: جان هنري أسّون ـ فراتز (Jean-Henri Hassen-Fratz): ملاحظات عن الظلال الملوّنة (*Observations sur les ombres colorées*)، باريس 1782. وعن أيّ انعكاس ناجم عن ضوء شمعة، قارن: غاستون باشلار (Gaston Bachelard) لهب شمعة (*La fiamma di una candela*) بعناية م. تشامبا (M. Ciampa)، الناشرون المتحدون (Editori Riuniti)، روما 1981،

ص. 15: «كان اللهب يحفّز العلماء على التفكير. كان يهدي إلى الفيلسوف المنعزل ألف حلم. وعلى طاولة الفيلسوف، إلى جانب الأغراض الحبيسة أشكالها، وإلى جانب الكتب التي تعلّم رويدًا، كان لهب الشمعة يستدعي أفكارًا لا حدّ لها، وكان يستدعي صورًا لامتناهية. كان اللهب يغدو زمنئذٍ لحالم بعوالم، ظاهرة للعالَم».

(3) Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di Renato Troncon, Saggiatore, Milano 1979 Wolfgang؛ انظر الفصل: حركة اللون الحسّاسة والمعنوية (Azione sensibile e morale del colore)، ص ص. 185 ـ 92 إلى الفقرة 758: «يشغل اللون مركزًا رفيعًا في سلسلة التظاهرات الطبيعية الأصلية، كونه يشغل الحلقة البسيطة المنوطة به بتنوّع دقيق التحديد. لذلك، لن نعجب إذا ما فهمنا أنّه يمارس حركة لا سيّما على حاسة البصر المنتمي لها بداهة، ومن خلالها على الروح في أشمل تظاهراتها الابتدائية، من دون إشارة إلى تكوين أو إلى شكل المادة الذي نراه على سطحها. سنقول: نحن إزاء مبادرة محددة حين يكون اللون متناولًا من

جانب خاصيّته؛ في حين أنّ المبادرة ضمن ألوان

آخرى تكون تناغمية من ناحية ووصفية من ناحية آخرى، وغالبًا إنّها ليست حتى تناغمية، إلّا أنّها دائمًا حاسمة ومعبّرة، وتلتحم مباشرة باللحظة المعنوية. هذا هو السبب الذي يجعل بمقدور اللون المحتسب كأحد عناصر الفن أن يُستغل كلحظة تتآزر مع أعلى الغايات الجمالية»؛ 759: «في العموم، تهب الألوان إلى البشر لذة عارمة، تحتاجها العين كما تحتاج إلى الضوء. ولنتذكّر الرّاحة التي نشعر بها في نهار ضبابي عندما تشرق الشمس على جزء من الطبيعة بحيث تظهر الألوان للعيان. إنّ عزو مزايا علاجية معيّنة إلى الأحجار النفيسة الملوّنة، يمكن تفسيره في ضوء هذه المتعة العصيّة على التعبير؛ 760: «الألـوان التي تظهر على الأجسام ليست بالشيء الغريب تمامًا عن العين كما لو أنّها تستقبل الانطباع في هذه المناسبة لمرّة أولى. ويبدو أنّ العين، هي ذاتها، على استعداد دائم لإنتاج الألوان، لذلك تشعر بإحساس محبّذ حين يصل إليها من الخارج شيء مماثل لطبيعتها، وحين تصل قدرتها على حسم نفسها في اتجاه معيّن تصبح هذه القدرة نفسها دلاليًّا محسومة»؛ 761: «وبمقدورنا الاستخلاص من فكرة معارضة الظهور، ومن

المعرفة التي اكتسبناها من حسمها المحدد، أن ليس بإمكان انطباعات اللون المفردة التبادل، وأنّها تبادر بطريقة محددة، وعليها توليد حالات محددة وحازمة في العضو الحي»؛ 762: «يحدث هذا أيضًا للروح. تعلّمنا التجربة أنّ كل لون على حدة يهب مزاجًا خاصًّا. ويُحكى عن فرنسي غنيّ الروح: *étoit de son Il prétendoit que son ton de conversation avec Madame bleu changé depuis qu'elle avoit changé en cramoisi le meuble cabinet que étoit*»؛ 763: «للإحساس بهذه المبادرات الفردية المعبّرة بكل امتلائها، من الضروري أن تُحاط العين بلون واحد، كأن يوجد المرء، على سبيل المثال، بحجرة مطليّة بصبغة وحيدة أو النظر من خلال زجاج ملوّن. بهذه الطريقة يتّحد باللون الذي يدوزن بداخله، على تناسق النغمات، عينًا وروحًا»؛ 764: «الألوان من الجانب «الأعمّ» هي الأصفر، والأصفر ـ الأحمر: البرتقالي، والأحمر ـ الأصفر: أكسيد الرصاص الأحمر، زنجفر. وهي تهب أمزجة نشطة، حيوية، ميّالة إلى المبادرة»؛ 765: «الأصفر» هو اللون الأقرب إلى الضوء. يتأصّل من تخفيف في غاية الرهافة يحدث عبر

وسائل معكّرة أو تبعًا لانعكاس

ضعيف من اسطح بيض. ووحده ينتشر في التجارب الموشورية جرّاء فساحة الفضاء المضيء، ويمكن رؤيته ضمن صفاء أقصى ما ظل القطبان منفصلين قبل اختلاطهما بالأزرق، ليولد عن ذلك الأخضر. وكما يتطوّر الأصفر الكيميائي داخل الأبيض وفوقه، سيُعرض منبسطًا بالمكان الملائم»؛ 766: «ضمن حالة صفائه الأسمى، يضم الأصفر في داخله دائمًا طبيعة الفاتح، ويمتلك نوعية تحريض لَذّ، من صفاء وحبور»؛ 778: «الأزرق»: إذا كان الأصفر يسوق الضوء دومًا معه، يمكن القول بأنّ الأزرق يسوق معه دائمًا شيئًا من العتمة»؛ 779: «هذا اللون يمارس على العين حركة فريدة، تكاد تكون عسيرةً على التعبير. هو كلون يمثّل طاقة، ومهما بدا، لكونه يجد نفسه بالجزء السلبي ضمن الصفاء الأسمى، بالمستطاع القول إنّه عديم الإثارة. هو، من حيث المظهر تناقض مكوّن من إثارة وسلام»؛ 792: «الأحمر». يُستبعد من هذه التسمية كل ما من شأنه أن يمنح مكانًا في الأحمر لانطباع من أصفر أو من أزرق. وليُتخيّل، عوضًا عن ذلك، أحمرَ نقيًا تمامًا، قرمزيًا كاملًا، مجففًا فوق

صحن خزفيّ أبيض. وغالبًا ما سمينا هذا اللون أرجوانيًا بسبب كبريائه العظيم، مع أنّنا نعرف أنّ أرجواني القدماء كان يميل أكثر إلى الأزرق»؛ 793: «من يعرف شروق الأرجواني الموشوري لن يجد مفارقة إذا ما وكّدنا أنّه يحتوي، من جانب الفعل أو القوّة، على الألوان الأخرى كافة». 801: «الأخضر»: لو مشجنا أصفر وأزرق اللذين نعتبرهما أوّلين وأكثر الألوان بساطة، منذ أوّل ظهورهما، ومنذ أوّل مستوى لمبادرتهما، نتحصّل على اللون الذي نسمّيه أخضر»؛ 802: «فيه تجد العين راحة حقيقية. وإذا ما توازن اللونان ـ الأصل تمامًا في المشيج، بطريقة لا تجعل أحدهما ظاهرًا على الآخر، تهفو له العين والقلب كما لو أنّ الأمر يتعلّق بشيءٍ بسيط. لا يُبتغى ولا يمكنه الذهاب أبعد من ذلك. لذا، جرت العادة على اختيار الأخضر لنجادة غرف المعيشة».

(4) Algarotti, *Saggio sopra la pittura,* a cura di G. da Francesco

Pozzo, Laterza, Bari 1963, p. 81.

(5) Semper, *The Origin of Polychromy in Architecture,*

Owen, *An Apology for Colouring of the Greek Court,* Gottfried

in James

Bradbury & Evans, London 1854, pp. 47-56.

الفصل السابع

لونُ اللون

كانت نتائج التجريب الكثيف على الصِّباغة والنسيج في فرنسا، كتحدُّرٍ مباشر من الصناعة اليدوية، ويسط الحماية على فنون الديكور الخاصّة بالدولة (غوبلان)(*) محصّلةً سعيدةً لسياسة الوزير جان باتيست كولبير (Jean-Baptiste Colbert) التي قامت بتصنيف قوانينها الأساسية، محدِّدةً مستويات الجودة: «كل ما يُرى ينماز ويُرغب عبر اللون؛ بيد أنّ الأمر لا يقتصر فحسب على أن تكون الألوان جميلةً للدفع بتجارة الأقمشة، بل تظل في حاجةٍ أيضًا إلى أن تكون جيّدةً كي يعادل دوامُها البضائعَ التي تتلوّن بها، فالطبيعة تُرينا الفرق وعلينا الأخذ بها كمثال، إذ بينما تهب الزهورَ التي تذبل في وقتٍ وجيز لونًا رهيفًا، لا تفعل

الشيء نفسه مع العشب والمعادن والأحجار الكريمة التي تمنحها الصبغة الأقوى واللون المتناسب مع البقاء (1671)»[1]. كان الهدف يتعلّق بتنسيق سوق الصباغة وتعزيز

(*) غوبلان (Gobelins): مختبر تاريخي باريسي لصناعة السجف

يعود

إلى عائلة عملت في الصباغة، وتخصصت في اللون الأحمر القرمزي.

ويعود
تطوّر هذه المصانع في فرنسا إلى بداية القرن السابع عشر، ومنذ تلك المرحلة البدئية كان دور التاج مهمًا ـ انطلاقًا من الملك هنري الرابع (1553 ـ 1610) ـ في تنشيط هذه المبادرة التي كان نتاجها يذهب في معظمه إلى القصور

الملكية.

فروعها الأكثر عرضة للطلب، وتنظيم عمليات مراقبة إنتاج الأصبغة وتوزيع المشغولات. تندرج بهذه الـروح «الإرشـادات» المتنوّعة وكتيّبات أخرى (1729 ـ 1737) عن فنون صباغة الكيميائي شارل فرانسوا دو سيستورني دي في de Cisternay du Fay) (Charles François أو قانون غَلي ومعالجةِ أصواف وأقمشة جان إيلو Hellot) (Jean (1750): موضوع ذو بصمة تنويرية بحتة، ميّال لإقحام، ضمن مصطلحات تجارية صارمة، كُدس الوصفات المستغلَّة بالقرى المنتشرة والتي لم تعد مجديةً للوطن (بلدات الغنائم Paesi di) (Cuccagna)، كما كانت تُسمّى بلدات الوفرة هذه بسبب كثرة المواد الصِّبغية المكوَّرة المُدَّخَرة (الوَسمَة) والمُتاجر بها تهريبًا، كدخل غير خاضع للضرائب. ينضاف إلى التدخّلات القانونية المنظِّمة لإنتاج

الصباغة بحسب المناطق، بشكل تعويضي، الاكتشاف المتمهّل لألوان عولجت بالأنيلين حلّ إنتاجها الصناعي بكميّات كبيرة في
القرن التاسع عشر تُمثّل حتى الآن، ضمن علامة اللون، القيمة العليا التي أُضيفت إلى الغزل البسيط: لو أنّ النساء ـ كان التجار يقولون ـ فضّلن منذ البداية القطنيات البيض على تلك الحمر، لَذهبت صناعة النسيج بإيقاع سريع واجتازت أحد أهمّ العوائق الرئيسة. ولَمَكّنت حيازة قاعدة وحيدة تؤمّن إنتاج أصبغة متشاكلة حِذاء المكان، حيث
كانت تُنسج القطع، من تجاوز كثيرٍ من المعضلات من دون اللجوء إلى بديلٍ غير آكدٍ من الأصباغ الطبيعية نتاج القطاف. تمثّل أهم جهد قامت به الكيمياء الصناعية في إنتاج أصباغ اشتقّتها من السُّلَّم اللوني لتلك الطبيعية التي سبق فرزها من طرف الذائقة والبصر؛ لكن في

النهاية فرضت تلك المنتجَة لكونها أكثر مُلاءَمة، ثم إلغاء تلك النادرة والغالية وغير القابلة للإنتاج. وما إن شرع الناس في مشاهدة وارتداء ملابس مختلفة الألوان حتى بدأوا في التفكير بطرائق متباينة.

كان إلى جانب نظام معايرة المواد الملوَّنة نظير المدركات الكروماتية غير الدّارجة ثمة حاجة إلى ضبط القصور ذي الصِّلة. وحين قام جون دالتون (John Dalton) بتحليل قصوره الخاص ضمّن تنظيره لشذوذ الإدراك الكروماتي على درجة الأحمر (الدالتُنِزم): ستُعمَّم الظاهرة لاحقًا على عوز الإدراك الدقيق للأزرق والبنفسجي الأندر فيزيولوجيًا. وقد تناول غوته، إبّان تلك الفترة نفسها عند تصدّيه لعمل دالتون حوادث استثنائية مرتبطة برؤية الألوان (to the Vision of Colours

(Extraordinary Facts relating (1794)، معالجةً جديرةً بالاعتبار موازيةً للألوان الفيزيولوجية، مُعيدًا اقتراحٍ تجريب إجمالي ما بعد نيوتني على ظواهر «عمى الألوان» المحللة من جون دولوند، وكريستيان فريدريش غوتارد فيستفيلد (Westfeld Christian Friedrich Gotthard) فيما يتعلّق بالصور الشبكية، ومن روبرت ويرينغ داروين (Robert Waring Darwin) على استمرارية الصور والألوان المدركَة من طرف كائنات حيّة معيّنة.

المحاولات الحقيقية للعلوم التطبيقية والكيمياء المتنوّعة الطامحة إلى بناء بديل راجح، مقابل النظريات غير القابلة للتطبيق على ألوان نيوتن، بدت أنّها تُعِدّ بطريقةٍ ما لامتحان نظري جديد على إنتاج الأصبغة الكلاسيكية التي اندثرت تمامًا كالأرجواني، وكانت

في الحقيقة تؤسِّس وتَنتج مناهج قابلة للتطبيق الصناعي الآني خاصة بـ «ترسيخ اللون» (تقبُّل القماش للصبغة) أو «التقصير» (تبييض أو نزع اللون عن خيوط الغزل والنسيج). نحن إزاء عمل تطهير صحّي على نطاق واسع، ينتزع الوسخ وآثار الألـوان الطبيعية، ومعالجة النسيج الجاهز لامتصاص الملوِّن. وتُفرض البصمة الأخلاقية للصحة وللنظافة، كتأثير اجتماعي، ضمن انتشار الأبيض المُمدِّن، مثلما يُستطاع التخمين جرّاء توثيق كثيف محدَّد يندرج تحت تجارب التقصير (*Experiments of Bleaching*) (1756)؛ وتجارب على أكسيد المنغنيز (*Experiments upon magnesia alba*) (1756)؛ ووصف تبييض الكتّان (*Description du blanchiment des toiles*) (1785). أصبح الآن الغسل بالرماد وممارسات التبييض القديمة المؤسَّسة على

الكبريت والنترات، المعروفة منذ العصور الكلاسيكية والمتوارثة بالمهن والصناعات الأهلية، في حاجة إلى فضاءات شاسعة فوق العشب الطويل لعرض النسيج المراد تبييضه، بحيث كانت تفاجئ بعض الرحالة القارّيين الذين لاحظوا أنّ مروج مانشستر مُبيضّةٌ بكيفية رائعة(*). ظلّت هذه الحِرفة تُمارَس خارج المصانع وكانت تحتلّ فضاءات زراعية سرعان ما استُبدلت بالتدوير الصناعي، تلوينًا في بادئ الأمر، ثم بـمسحوق التبييض (powder Bleaching) (1798) الذي هُتف لها كنصر روحاني لبرجوازية دأبت على لبس

(*) نَقَعَ الأغارقة والرومان القماش في محاليل قلوية ثم وضعوها في اللبن الحامض لمعادلة المواد المتبقّية بعد المعالجة القلوية. ثم نشروا القماش المعالَج على الأعشاب ليبيَضّ بفعل ضوء الشمس والرطوبة. كانت هذه العملية

(المسمّاة بالتبييض على الحشائش) تحتاج عدة أشهر للحصول على قماش أبيض.

واستعمال الملابس الداخلية، مُبطلةً أيَّ «تطرّفٍ ثوريٍّ»(*)

ومستعمِرةً؛

كل «متوحّش» بلا قميص.

أكمل عمل المصانع الدؤوب والابتكارات الكيميائية، رويدًا، خطة إنتاج اللون اصطناعيًّا التي ابتغت الوصول إلى نوعيات خالصة ذات بقاء مديد وغير زائل مهما تعرّضت لعوامل الزمن المهلكة ولآلية البَياد: الأمر الذي تحقق في بداية القرن العشرين فحسب، بـ «الملوِّنات الصناعية» التي كان مقابلها كل لون رهيف وقديم يُصاب بالشحوب في نهر الألوان الاصطناعي الطّامي.

انتشر الإنتاج الصناعي للّون، بشكل عام، في مناطق أوروبا القارّية، لا سيّما ألمانيا؛ في حينّ أنّ صناعة النسيج في إنكلترا

شجّعت منذ أمدٍ بعيد على استيراد الأصبغة من مستعمراتها (النِّيلي من الأنتيل) مُقصرةً بذلك انتشار الصناعة الكيميائية ـ الصباغية على الوطن.

كان فريدريك أنغلز (Friedrich Engels) سنة 1839 يعرض في رسائل من فوبرتال (*Briefe aus dem Wuppertal*)، عوضًا عن ذلـك، التحوّلَ العميق في المقاطعة، حيث نشأ، مميِّزًا بين الأشغال القديمة المبيِّضة فوق مـروج العشب، وتلك الأصباغ الحديثة التي «تلوِّن» وتلوّث مياه الأنهار والطبيعة: «ينساب

الجدول

(*) تطرّف ثوري (sanculottismo): من (sans-culottes) الفرنسية. بالإيطالية (sanculotto). نعت قُصد به تحقير رجال الثورة لكونهم لا يرتدون الملابس الداخلية، بمعنى غير متمدّنين. فكان أن منحه

الأرستقراطيون أيام الثورة الفرنسية للثوريين والمتطرّفين الذين كانوا يرتدون سراويل طويلة، بدلًا من تلك القصيرة التي كانت ترتديها طبقة النبلاء.

الصغير سريعًا، أحيانًا، ويأسن، أحيانًا أخرى، بأمواجه الأرجوانية بين مصانع تنفث أدخنةً و«أحـواض تبييض مغطّاة بالكتّان». لونه الأحمر هذا ليس بسبب حرب دامية، وليس حتى نتيجة الخجل من تصرّفات البشر الذي لا يمكن أن تعوزه الأسباب، إلّا أنّه، لا لشيء آخـر، يعود فحسب إلى مصابغ الأحمر التركي العديدة»[2]. ظل الأحمر التركي يمثّل حتى بداية القرن التاسع عشر (1817) استهلالًا صباغيًّا معقّدًا، كان يستغل، كأساس، أحمر الفُوَّة أو القرانصا عبر عشر عمليات نلخصّها كـالآتـي: تنظيف القطن من أيّ شوائب خشبية، ونقعه في الأرواث لـ «حيوَنة» الألياف وجعلها قابلةً للمواد الملوِّنة، وتزييت، وتنعيم، ونزع الزيوت بحمّامات صودا دافئة، ودبغه بعفص التنّيك وعفصات البلّوط وسُمّاق، وتنشيط، وترسيخ اللون،

وغسلٍ للتخلص من الشبّ، وتثبيت المرسِّخ؛ ثم تُكرّر العمليات الأخيرة من التنعيم إلى التنشيط. هكذا يتوَّج العمل بصبغة حقيقية فعلية: يُضاف إلى خلاصة الفُوَّة أو القرانصا دمُ ثورٍ أو كبشٍ أثناء الغَلي، ثم تُستقطر كُبّة الخيوط وتُغسل. أمّا عملية الإحياء فتُتّبع بإضافة الزيت أو الصابون؛ وفي النهاية يكمل سواءُ الصبغة الحقيقية بإضافة ملح السِّباخ وحمض النيتريك، مع غسل لاحق

بصابون ومياه حامية.

كانت هذه المعالجة تحدث بالمقاطعات حيث

الصناعات التقليدية وأماكن المياه الوفيرة؛ بيد أنّه منذ النصف

الثاني من القرن
التاسع عشر حلّ الأليزارين الاصطناعي (1868) بشكل واسع مكان الصِّبغة الحمراء المستخرجة من نبات الفُوَّة، الأمر الذي سمح

بمعالجة أبسط قليلًا من الأحمر التركي ذي الصِّبغة الأشد ثباتًا، إلّا أنّ إنتاجه كان أغلى ويستغرق وقتًا أطول. ثم إنّ زراعة الفُوَّة، أقدم وأشهر نبتة صبغية، أخذت في الانقراض وظلت أسماء مواقعها (robbia, rubia o rosées) مرتبطةً ببعض أراضي توسكانا، وصقلية، والألزاس (Alsazia)، وبروفنس (Provenza)، وتورنغن (Thuringia)، وساكزن (Sassonia) ... بل الجودة ذاتها لبضاعة وملابس (roba-e).

بالمقدور أيضًا استيعاب كيف انتشرت المسابقات العامّة والجوائز الوطنية المتكرّرة للحثّ على اكتشاف الصبغة الحمراء الأكثر دوامًا والأسهل معالجةً، عبر حملة مدنية لمصلحة الأصباغ الاصطناعية، جاعلةً الأسرار المحلية ترسو على ضفاف مركز إنتاجي: اكتمل هذا الأمر في عهد الإمبراطورية

الثانية(*) باحتكار الصبغة الحمراء لسراويل الجيش (Armée). وباللجوء إلى الأنابيق للحصول على الألوان، نُوقش الجزء المتعلّق بعضوية الكيمياء حين كان يُزعم بأنّ المجموعة العضوية للأجسام الحيّة فحسب هي التي يمكنها إنتاج مواد عضوية، نظير التقطير والخلاصات النباتية والحيوانية التي كانت تهمّ إنتاج الصباغة، كالبولة الاصطناعية.

تحتّم الانتقال من الموفين والفوشين إلى الأنيلين (صبغات حمر)، ثم أضحى عقب اختراع النّيلي الاصطناعي (1880) بالإمكان إنهاء حرب تجارب القرن التاسع عشر على إنتاج اللون التي بدأتها

(*) الحكم البونابرتي الذي كان على رأسه نابوليون الثالث (Napoleone III) خلال الفترة: (1852 ـ 1870).

ريـادة الوزير النابوليوني والكيميائي جان آنطوان شابتال (Jean-Antoine Chaptal) التنويرية؛ غير أنّ فرنسا التي كانت تتمتّع بسبقٍ في اكتشافات الملوِّنات الفردية سرعان ما رأت نفسها متجاوُزَةً من الإنتاج الكيميائي الألماني الذي كان عند حلول القرن التاسع عشر يقارب إجمالي الملوِّنات والأصبغة. نجم ذلك عن سرعة وتنامي تطوّر المصانع، مثل باير (Bayer)، وهوخست (Hoechst)، وسيبا (Ciba) (كانت معروفة زمنئذٍ باسم فريدريش باير وشركاه (Friedrich Bayer & Co.)، وفاربفيرك مايستر ليسيس أوند بروننغ في هوخست Farbwerke Meister Lucius und Brüning a Hoechst)، ومؤسسة الصناعة الكيميائية في بازل La Société chimique à Bâle) pour l'industrie التي اقتصرت عند بدايتها على إنتاج الصبغة

ونشر اللون كمحصّلة كيميائية. تضخّمت الصناعة عبر عملية ذات معنى: تحوُّل الصناعة اللونية الضخمة إلى إنتاج المتفجّرات (لم تكن الملوّنات الصفر ـ البرتقالية بالنترات سوى هذه) للوصول إلى نتاج اليوم الصيدلي. أليس اللون (chroma)، لدى أرسطو وتيوفراستوس وديوسكوريدي، «عقارًا» (pharmakon) حتى من الجانب المادّي؟

انتهت منتجات الصناعة الكيميائية خلال قرن ونصف القرن بأن أصبحت متشابهة: أصباغ وألـوان، ومتفجّرات، وعقاقير، ومواد غذائية. كان يتحقق عمليًّا الرسم المثمر وغير البعيد لإدوارد بانكروفت (Edward Bancroft) الذي نشر بين أوروبا والولايات المتحدة مزايا المواد الصباغية (caki) (مستخلصة من البلّوط الأسود

الأميركي ومن العصارة الصباغية المسمّاة عفص البلّوط) ممثّلةً موضوعَ بحث تجريبي (1794) انصهر مع فكر مهيمن مُرسل من اللون: «فلسفة اللون الثابت».

الأبيض الصحّي، بخاصّة، والذي وطّد نفسه انطلاقًا من القرن الثامن عشر، افترض فلسفةً براغماتية اتّسمت على الرغم من فظاظتها بالنيوتنية، حيث ينعكس كل لونٍ آخر داخل وجدانٍ ممدِّنٍ جليٍّ كما لو أنّه إهابٌ ثانٍ، ساحبًا على مناطق الظل مبادرةً مهيمنة من نظافة لا تخلو من إبهام شرسٍ ضمن اليقين الأبيض الذي كان هيرمان مالفل (Herman Melville) يكتشفه متتبّعًا موبي ديك أو الحوت (*Moby-Dick; or, The Whale*) (1850): «يحدث أنّ البياض في جوهره ليس لونًا بقدر ما هو غياب مرئي

للّون، وفي الوقت نفسه سبكُ الألوان كافة: يحدث هذا لوجود خواء أخرس ومترع بالمعاني برقعةٍ ثلجيّة رحبة، إنّه إلحادٌ لا لون له بكل الألوان يجعلنا نرتعد فَرقًا. لو تأمّلنا في تلك النظرية الأخرى للفلاسفة الطبيعيين لاتّضح أنّ كل الصِّبغات الأرضية الأخرى... مجرّد خُدَعٍ ماكرة غير متطبّعة مع حقيقة المواد، إلّا أنّها مطروقة من الخارج، وهكذا لَصوّرت الطبيعة الإلهية نفسها برمّتها كالعاهرة التي لا يغطّي إغواؤها سوى القبر الحميم... ونفكّر بأنّ مستحضر الزينة الروحي، المبدأ الأعظم للضوء، والذي ينتج كل لونٍ من ألوانه، يظل في ذاته دائمًا أبيضَ وبلا لون»[3].

بهذه الكيفية أيضًا، كان فرانسوا رابليه (F. Rabelais) في غارغانتيوا (*Gargantua*)، من الثياب البيضاء والسماوية وسط

«الأسود المحافظ»(*) يعيد بين الألوان الطبيعية قَرعَ الصَّنج غير المنتظَر للأبيض المنوَّم: الأسد الذي يُفزِع بزئيره حيوانات الأرض كافة يخشى ويُظهر احترامًا للديك الأبيض فحسب. في هذه المرحلة التي لم تخلُ من شكوك جدلية، تستبد ظاهرة «الأبيض» ليس بالضوء وحسب، إنّما أيضًا بالغموض الذي بحسب آراء غوته والرومانسيين يمكن أن يوجد في الشِّعر وفي التصوير فحسب، ليولد موضوع جديد من نتاج فنِّي: «الفاتح - الداكن» رسمٌ راشح من ضوءٍ مُطفأ ومن لونٍ يجعل نفسه مُطلقًا بشكل الأغراض المُمثَّلة (أحادية اللون، والارمداد)(**).

إجمالًا، تشتعل سيطرة بيضاء ضمن استدعاء

(*) الأسود المحافظ (il nero osservante): هو الثوب الأسود بياقته

البيضاء حول العنق الذي يرتديه رجال الدين البروتستانت؛ والصَّنج

يباغت الآذان فيصمُّها. من رواية رابليه التي صدرت سنة 1532: (*Les horribles et espoventables faictz et prouesses du très renommé Pantagruel Roy des Dipsodes, filz du Grand Géant Gargantua*)؛ أمّا الديك الأبيض وإخافته للأسد فهو كالشيء الذي ليس من السهل إثباته.

(**) الارمـــداد (la grisaille): تسمية تشير إلى تقنيات مختلفة في التصوير، كالتلوين بالأبيض والأسود. وهي كلمة فرنسية مشتقة من (gris)، أي رمادي، مفهومة على نحو يجعل الإدماج رماديًّا. تُنطق بالفرنسية لا غريزيًّا؛ أي مونوكرومية. تدل في عمومها على أسلوب ديكوري أو تصويري. شكّلت على النوافذ الزجاجية تصويرًا خاصًّا على السطح الداخلي لإضافة بعض التأثير التصويري، وإلّا لكان مستحيلًا بسبب التشاكل الكروماتي للزجاج. تتمثّل التقنية في استعمال خليط من مسحوق زجاجي يُضاف إلى بعض المعادن، كأكسيد الحديد أو النحاس، ممزوجة بسائل (كان

النبيذ)، وتبعًا للمعدن المستعمل يأخذ تدرّجًا أخضر، بنّيًّا أو أسود.

الأشباح الكلاسيكية المحدثة، آعمَّ من «لون الهواء» المهيمن على واجهات مدن القرن الثامن عشر، راسيةً على صور ومقابر المدينة البرجوازية، مُطهِّرةً انفصالها الفعليّ عن واقع المدينة الصناعية الأسود الدخاني. ثم وَظّفت مدينة القرن التاسع عشر بياض رخام الفترة الكلاسيكية كمبدأ أركيولوجي تاريخي واجتماعي كي تسبغ على مبانيها وملحقاتها العامّة والخاصة مسحةً من نُبل؛ في حين أنّ عدم تعبيرية الأبيض انتزعت من عين اليوناني الكلاسيكي قيمةَ كل شيءٍ، كما تبين آثار التعدّد اللوني (البوليكرومية) بالبارتينوني (Partenone) ـ بارثينونس (Παρθενώνας) ـ وأطراف تماثيل مدينة أوليمبيا (Olimpia) ـ (Ὀλυμπία) ـ الملوّنة والبرّاقة، والحدقات القزحية بالمرمر الكلاسيكي التي لم تكن قط بِيضًا قبل تمرّيها بكلاسيكية محدثة.

كان أداء الحضارة البرجوازية الأبيض الكلاسيكي يفضّل، ضمن مناخ الميلودراما، الاضطلاع بمادّة تاريخية للتمثيل، ليس على الأشياء حيث بالمقدور إعادة بناء حقيقة أركيولوجية، إنّما فقط على تجلٍّ إيهاميٍّ عظيم يُستطاع من خلاله التأمّل في خارجانية روح نظام عيشٍ (ethos) جديد، إلى جانب مبادئ الحرية والمساواة والمُلكية المقدسّة من طرف الثورة الشّابّة. يتكثّف ذاك المنظور المبهم بواجهات المباني التاريخية، بحسب مصائر التاريخ المدني الجديدة، في تبييض البيئات الداخلية الشامل عندما رُغب في التخلّص من آثار المعيش السابق كي تُهيّأ لتكون قابلةً لسكن جديد، وإلغاء الآثار الإنسانية السالفة أملًا في العيش بطريقة مختلفة. ويُدفن في الأبيض وفي الكلس الحِدادُ والذكرى

الأليمة، ثم تُقترح بين الجدران ذاتها الطاقاتَ والآمال الجديدة للحياة البرجوازية: صحة، وعمل، وعائلة. ورويدًا، تتكشّف درجات رفاهةٍ محلّية مخفَّفَة «على وجه الدّقة بذاك التناسب من أحمر قرميدي وأخضر، وبرتابةٍ تكاد لا تُدرَك ضمن نظامها المضطرب» (والتر بيتر Walter Pater).

ينتشر أسود فردي وشخصي (بالأغراض والهندام)، إلى جانب التأثير المبيِّض للفضاء العام والفضاء الخاص مُهيّئ المحيط الجديد للمدينة البرجوازية المُنصفة، كغلاف خارجي[4] مُقَرَّن؛ في حين يشرع الأحمر لون العسكرية والحرب، رويدًا، وعلى المنوال نفسه، في تقمّص الملامح الفكرية للثورات الشعبية محتفظًا بها حتى الآن. من ناحية أخرى، سترتدي الجمالية الفكرية ماقبل الرفائيللية

ملابس «مُخضَرَّة ومُصفَرَّة» («and yellow melancholy green») عندما لم تعد راغبةً في اختيار المصير الإكليروسي أو الحربي الأسود والأحمر المُختصَر برواية ستندال (Stendhal). فيما عدا ذلك تظل حميمية اتحاد وتمييز اللونين الأحمر والأسود، بتنوعّها الجديد وتوظيفها الحديث كشعارات وأحاسيس، شيئًا مشوبًا بعنفٍ وكرب؛ تغدو فيه التضحية لاواقعيةً، مثلما هي مرعبة.

يبدو أنّ اللون بمجتمع القرن التاسع عشر، كما في رموز شعارات النبالة القديمة، يضطلع باندفاعات متكررة على الرغم من أنّها ليست مصنّفةً بإحكام كما في كتيّبات الفروسية وكتب الحملات. وتُمسي

الأعلام (ثلاثية الألوان) برهانًا على وحدة المُثل الوطنية المُكتسبة وإحياء قداستها داخل الوطنية الشعبية الجديدة؛ بالكيفية ذاتها سيكون بمقدور البدلات العسكرية الملوّنة كساء شعوب بأكملها ليصبح في مُستطاع الأفراد والمواطنين الآن بهذا الهندام الملوّن امتلاك وطنٍ ومصير، من دون حاجةٍ إلى القول إنّه ضمن فنون الحرب يفيد تعدّد ألوان القوّات بمعركة ميدانية عيون القادة في فرز ترتيب الفِرَق وتخطيط الغارات والهجوم. وإنّ تميّز اللون العسكري وسط أخضر الرّيف هو قبل كل شيء مظهر هجومي بحت، فضلًا عن مضاعفته للعدد والكمّ: هنا يُفضَّل بوضوح إظهار قوة الحشود العددية وفي الوقت نفسه تطلّب الجاهزية وإدارة الصدام كما لو أنّه تبادلُ أهدافٍ ملوّنة. ضمن هذا السياق لا تُغفل الحروب النابوليونية الكبرى(*) التي

سبق أن مثّلت خيانةً للتكتيك «الكروماتي»، انتهاءً بالفصل المأساوي بموقعة سيباستوبولي (Sebastopoli). فالاستعمال العسكري للّون يمر، رويدًا، من هنا فوق جبهة مضادة:

إبـرازٌ معلنٌ وواضـح لـلألـوان المعروضة لجيشٍ ما ولمكوّناته الهجومية، بدلًا من ذلك يجب أن يكون تسترًّا محكمًا وتمويهًا، كلّما أمكن، لأي حركةٍ من شأنها أن تكشفه: يصبح التنكّر والمفاجأشيئين حاسمين أكثر من التصدّي الحربي الذي كان يستعرض ويمدّ بالأسلحة فرقة سلاح المشاة التي غدت أكثر هجومية بسبب هندمتها بألوانها الخاصة.

(*) الإشارة هنا إلى حرب القرم ومعركة بالاكلافا (Balaclava) سنة 1855.

إنّ لتوظيف ألـوان التنكّر العسكري فـي الـحرب العالمية الأولـى منشأ استعماري، إذ ارتدتها أولـى قـوّات

الملوَّنين في
أواخـر القرن التاسع عشر،
ألـوان الميليشيات الـدُّنـيـا،

من المخضوضر إلى الرملي، لكونها
وكـل هـذا لا يعني نقص الـلـون بل
لكونه لـونًـا نمطيًّا لملابس الـحـرب، لـون «الحم

الـمـدافـع»(*)،
المشكّل من رُقـعٍ مختلفة مُـدرجة فـي مـا بين الأخـضـر والبنّي والرمادي، ألوان الأرض حيث يُستطاع الزحف والتمويه. تظلُّ تُلاحَظ، بمرحلة الانتقال، تلك الألـوان المميِّزة على الخوذات

وعلامات الفِرق العسكرية والوحدات الوطنية والتقليدية. ثم

حلّت بقايا زينة من شارات، وعقوص، وشرائط مطرّزة، على ثِني

البدلة الخضراء ـ الرمادية مكان القماش السماوي والأحمر والأبيض في زمن سالف؛ فضلًا عن تغشية الخوذات ولمعة السلاح أيضًا مع كل المخاطر والتّبعات التي يسبّبها عدم التمييز خلال التقدّم المفاجئ للحشد البشري على الأرض وفي أثناء الليل، إذ هم أهداف محتملة حتى من طرف أصدقائهم أنفسهم. إنّ ضرورة التمويه الحربي المقارَنة، جَلافةً، بمحيط أو بحيوانات (حربائية) تداهم باللون المرقّط كلَّ مركبة ذات محرّك تمرّ من أسود عربات المدن القسري إلى اللون العسكري. أمّا

(*) لحم المدافع (chair à canon): إشارة إلى الجنود الذين كان يُزجّ بهم في مهامّ خطرة. أورده الكاتب والسياسي الفرنسي فرانسوا رينيه دو شاتوبريان (François-René de Chateaubriand) (1768 - 1848) مؤسس الحركة الرومانسية

الفرنسية، فـي *Bonaparte De Bourbons des et* (1814)، حيث انتقد استـغـلال المجنّدين وعـدم المبالاة بحيواتهم.

في ما يخص الطائرات الجديدة، كما السفن، فيُختار لها طلاءٌ متعدّد الوجوه من شأنه تضليل أو تقليص مظهرها الجانبي الممكن رصده (التلوين المُجهِر)(*)، ويبقى الشَّك يتأرجح بين لونٍ مميَّز ولونٍ مموَّه بسبب إشكالية التمييز الفعلي على خلفية متعددة الصبغات: أرض، ومياه، وسماء. أوجب على الغرض العسكري ولو مموَّهًا أن يحمل، بغية تمييزه، علامات حربية ظاهرة أو قرص العلم الوطني، أي الألوان المُعلنة والتي لا لبس فيها حتى فوق السفينة الهوائية(**) الخشبية الدوّارة التي تصبح في أثناء الصراع «فرس المعركة» الملوَّن. وليس بمقدور اللون الذي سنستدعيه من «عدم التمييز الهجومي» تغطية العلامات ومركبات السلام أو الإنقاذ التي أُبرزت ضمن علامة عدم المساس بالأبيض، إلى جانب التلويح الأورومسيحي بعلامة الصليب الحمراء الرامزة للسلام

فوق علم الاستسلام القديم، ضمن تلاؤم أعلام الأوبئة الصفر والحجر الأربعيني الرافضة وفقًا لطبيعتها أي إمكانٍ هجومي.

والأبيض بصفته وحدةً معلَنة لكل الألوان الممكنة على الرغم من الغموض الواضح، والأسود بسلبيته، يميلان في المدينة

(*) التلوين المُجهِر (dazzle painting): يُعرف أيضا باسم: التمويه المُجهِر (dazzle camouflage). نظام تَخَفٍّ استُعمل في الحرب العالمية الأولى، وأقل في الحرب الثانية. مجموعة خطوط ورسوم هندسية تتقاطع وتتشابك. وبخلاف الأشكال الأخرى، لا تخفي إنّما تشوّش المراقب جاعلة إياه عاجزًا عن تقدير المسافة والسرعة والحجم.

(**)

سفينة هوائية (aeromobile): بالإنجليزية: (aircraft). تطير بمساعدة الهواء سواء كانت منطادًا أو طائرة.

الصناعية ليصبحا لوني مرجعية بسبب ملامحهما الإيجابية، وبشكل أكثر دقَّة، لانحسار اللون عنهما: تتعزز آليًا جرّاء قطبيّتهما علاقة من الحدس بكل لون فاتح أو داكن، داكن أو فاتح، ينحو إلى التشاكل ضمن وسطية الألوان الحيادية والرمادية غير المُغيظة. إنّ حزمة الضوء المستعملة في المجتمع التي كانت تثير انعكاسات وسلوكيات داخل وحدةٍ معلنة من رسائل متماثلة وقواعد دقيقة تصبح «غرضًا» واضح التحديد: العَلم، والهندام، والزيّ (العسكري) واللوحة، والحديقة. ذاك لا يعني مباشرةً الاهتمام بتلوين وإنتاج الأغراض، بل بعملية تعريف متقلِّبة وبليغة يبثّها لونٌ ما إلى الأغراض من دون أن يكون كذلك: الألوان الوطنية، وألوان الموضة أو التمثيل (السياسي أو غيره)، وألوان التصوير

والفن، وألـوان الزهور أو الأخضر. هكذا يُستهلك المتنوِّعُ في الوحيد حينما يضطر الأبيض والأسود إلى تمثيل الفرح أو الحِداد، ومطامح الحياة، وأهـداف النجاح المحقَّقة أو الأسـود الذي سبق توظيفه خلال القرن الثامن عشر بالأقنعة والتخفّي، والذي سينتهي بأن يُكون لونًا يُحترم بثوب الترمّل كما هو بهندام البرجوازية «الشامل». ترجيحٌ آخر يُفترض في اللون الوردي للبنات والسماوي للأولاد كعلامات مميّزة للجنس خلال فترة الطفولة: اللون المهذِّب لذاك «الوطن الصغير» الذي هو العائلة. وما الطفولة سوى قارّة ألوان ضمن لهو تلك «الإيقاعات الغرائزية» التي تحدّث عنها رِمبو في قصيدته حروف العلّة (Vocali): A أسود، E أبيض، I أحمر، O أزرق، U أخضر[5].

générale pour la teinture des laines et (1)

de la laine de toutes couleurs, et pour la culture des Instruction

ou ingrediens qu'on y employe, Muguey, Paris 1671 *manufactures*

.drogues

giovane Engels. Cultura, classe e materialismo dialettico, (2)

.a cura di E. Fiorani e F. Vidoni, Mazzotta, Milano 1974, p. 243 *Il*

Melville, *Moby Dick o la balena,* a cura di C. (3)

.Pavese, Frassinelli, Milano 1969[9], cap. XLII, p. 241 Herman

Gozzi, *L'osservatore veneto,* a cura di N. Raffaelli, (4)

(تعود الرسالة لشهر Rizzoli, Milano 1965, vol. II, pp. 304 - 5 Gasparo

يونيه 1762 وتتعلّق بموضوع لون ـ زِيّ): «قولوا ما شئتم، إلّا أنّ دود القز

واللون الأسود يمثّلان أجدر شيئين في العالم بنيل الشرف. لتختفِ النعاج،

وكل حيوان آخر يعيش ويمنح فروه وصوفه للبشر ليكتسوا. ستعتقدون أنّي

جننت فجأة بقولي هذا؛ بيد أنّني أعيش حالة هيجان من حب إزاء طيلسان أسود أخطر به متقنّعًا. اليوم الأول الـذي رسـوت فيه، ارتديت كقناع طيلسانًا جوخيًّا بلون يقترب من البنّي، بسبب هبوب ريح الترامونتانا (tramontano) الشمالية التي كانت تفري أحشائي؛ وخرجت من البيت، كما لو أنّ لا أحد سيتوقف ليكلّمني بخير أو بسوء؛ أدركت في أثناء تجوالي أنّه ما من رجل شريف أو حمّال إلّا ويريد الاصطدام بي، وما إن يقترب حتى يغرز مرفقيه في صدري. وليس في استطاعة أيّما محاسب إحصاء ما أُصبت به من الصدمات، والكلام النابي الذي أسمعته، بحيث قررت العودة إلى البيت، مندهشًا، وبجسم أصيبت أجزاء كثيرة منه بكدمات ورضوض. وعلى الرغم من معرفتي بتسابق الناس المحموم في أثناء ذهاب وإياب لا ينقطع، خرجت في الصباح التالي، بطيلسان آخر صُبغ بلون قرمزي. حدث معي ما جرى في اليوم السابق عينه، فعدت إلى النُّزل الذي أقيم

به مهروسًا ومطحونًا، كعنب في معصرة. وبينما كنت أنزع ملابسي وأطلق آهات وصرخات مكتومة، كامرأة أتاها المخاض، سمعني صاحب النُّزل، وسألني عمّا بي: «أخي ـ قلت له ـ أردت التمتّع بما بقي من الكرنفال في سرير مريح داخل دارك، فقابلت في الطرقات غوغاء تذهب وتعود هائجة، بحيث لم أقدر على حماية جسمي من كثرة الصدمات بلا أيّ اعتبار حقيقي، جعلتني أعود إلى هنا بكدمات عديدة على أضلاعي وذراعيّ. فإذا ما ذهبوا جميعهم إلى بيوتهم بهذه الحال، احتاجوا إلى قناطير من المراهم.» ضحك الرجل، وأجابني: «سيدي، الذنب في كل هذا ذنبكم؛ اعذروني، تخرجون بأسوأ طيلسانين يدعوان ويجذبان إليهما كل فظّ في المدينة». «كيف أسوأ؟ ـ قلت له ـ أليسا جديدين لعلّهما، وأخذتهما من الخيّاط نهار أمس فقط؟». افعلوا ما شئتم ـ أردف ـ لكنّكم إذا لم تحظوا بطيلسان حريري أسود، جازفتم بالعودة إلى هنا ممتلخًا أو أعْرَجَ». تقبّلت رأي صاحب نُزُلي الطيب، وسرعان ما أمرت بمعطف أسود يلمع كالمرآة، ثم خرجت به. ويا للعجب، لا أحد من الغوغاء اهتم بي، أولئك من ورائي لبثوا في الخلف، ومن على جانبيّ لم

يحاولوا لمسي، بحيث اعتقدت أنني وحدي؛ ومنذ تلك اللحظة إلى ما بعدها، انتقمت لما أصابني ضد كل من كان لا يتقنّع بطيلسان كالذي أملك. صحيح أنّه لا يظهرني أنيقًا كالأوّلين، وأشعرني بالبرد؛ لكنّك في هذا العالم ليس بمقدورك الحصول على كل شيء. أحذّركم ممّا حدث لي، عارفًا أنّكم تفكرون في القدوم إلى البندقية مرة أخرى، لذلك عليكم بالحيطة، وأنا كلّي صداقة وتقدير لكم».

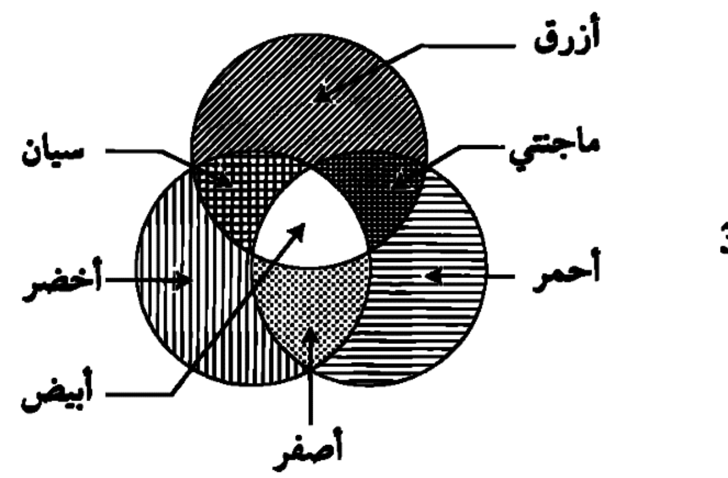
(5) رمبو نفسه يشرح التوليف الشهير المعنون حروف العلّة، انظر: خيمياء الفعل (*Alchimia del verbo*)، في إضاءات وفصل في الجحيم (*illuminazioni e una stagione all'inferno Le*)، بعناية ل. تزاتزو (L . Zazo) ريتسولي، ميلانو1961 : «اخترعتُ لون حروف العلّة! ـ A أسود، E أبيض، I أحمر، O أزرق، U أخضر ـ كنت أعدّل الشكل والحركة لكل حرف ساكن، وكنت أطمح عبر إيقاعات غرائزية إلى ابتكار فعل بويطيقي بالإمكان الظفر به يوما ما بكل الطرق. محتفظًا بالترجمة».

الفصل الثامن

لَونٌ ولَون

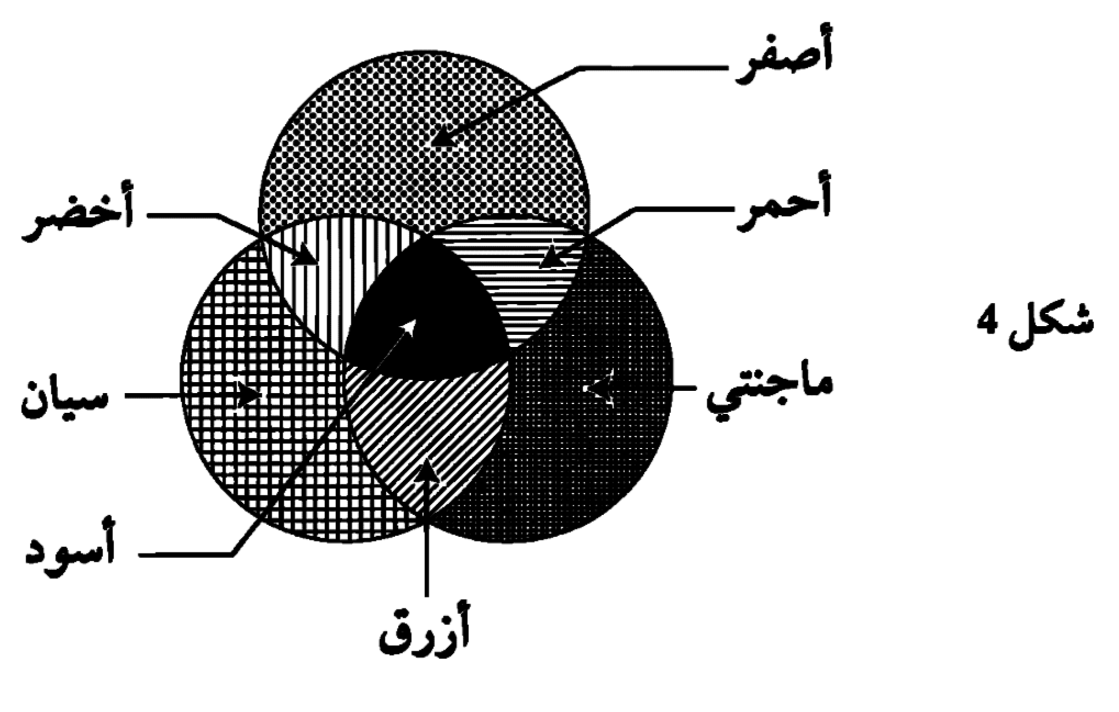
إنّ المجتمع الصناعي مجتمع أحادي اللون على نطاق واسع أو مزدوج اللون (بالمعنى الحصري)، وذلك عمومًا لأنّ الأبيض يُقصي الأسود والأحمر يلغي الأزرق، ولأنّ بعض الإشارات الثابتة هي بمثابة صِيَغ للّون: ضوء وعتمة (أبيض وأسود) حارّة وباردة (أحمر وأزرق). كل هذا يتعلّق بالتماس رؤية ملوّنة إجمالًا (ليس باللون) من خلال سيرورات (أخضعها جيمس كلارك ماكسويل James Clerk Maxwell لتجاربه، 1885)، جمعية وطرحية: إنّها في الواقع عمليات كروماتية ضمنية وحصرية لبضع ظواهر مكّنت من إنتاج ونشر الألـوان. يقدّم المبدأ الجمعي والطرحي، كما صيغ

وكُرّس (بعد يونغ وهيلمهولتز)، الألوان الأساسية ثلاثةً فقط بمقدور أيِّ لونٍ آخر أن ينجم عنها.



شكل 3

والألوانَ مُثبّتةٌ، حتمًا، وفق مجموعات وأنواع: أحمر (زُنجُفر)، أزرق (سماوي)، أخضر (أخضر العلم الإيطالي)، سيان (سماوي)، ماجنتي (أحمر قرمزي)، وأصفر (ليمون)؛ وكونها كذلك تخضع لنوعين من المعالجة: الأوّل ينطبق على الألوان المُرسلة عبر الضوء (ظاهرة جمعية)، والثاني يتأسّس على المزج أو الطِّراق (ظاهرة طرحية). واختصارًا، تُسفر التجربة الأولى عن بثّ الألوان الأساسية الثلاثة فوق شاشة بيضاء (شكل 3) على شكل دائرة، بهذه الكيفية يُتحصّل عبر طِراق بسيط على الألوان الثلاثة (سيان، وبنفسجي ـ فاتح، وأصفر)، ثم طُورقت بدوائر بسيطة من ورق شفّاف ولامع بالكيفية التالية (شكل 4):



شكل 4

يُتحصّل على الألوان الموظّفة السابقة (أحمر، وأزرق، وأخضر)، ويظهر الأسود في الوسط مكان الأبيض. سيُدعى الأوّل خلاصةً أو

مزيجًا جمعيًا، والثاني طرحيًا. مع ذلك، بنزرٍ من انعدام منطقية ما كان يحدث بتاريخ اللون نرى في الواقع أنّ ظواهر المزج اللوني خلاصات طرحية، نظير تأثيرات الضوء وظواهر طِراق الضوء

(الأكثر تكرارًا) بدوائر ملوّنة التي هي كلّها ظواهر جمعية. الفنّانون التنقيطيون هم أيضًا، مثل سورَا الذي رفض المزج التقليدي صافًا الألوان بهدف الحصول عبر تأثير المسافة الواقف عندها المشاهد على ظاهرةٍ جمعية، كانوا يجمعون تنوّعًا بين هذه الظاهرة الجديدة وما اكتشفه غوته واقترحه شوفرول حول التضاد التتابعي والتواقتي: إلّا أنّه يتفاعل مع أسطح محدّدة الألوان وبالأحرى منبسطة. وتشكّل الاعتبارات حول الاستدعاءات الكروماتية والتضاد (أحمر/أخضر، أصفر/أزرق)، إلى جانب تأثيرات مزج مضيئة (جمعية) ومادّية (طرحية)، القليل والكثير

ممّا يمكن توكيده على نظرية الألوان، حتى في مقابل قوانين الإبصار الشبكية وبثّ المحفِّزات الكروماتية إلى الدماغ دون إقحام الاكتشافات الأخرى للرؤية الكروماتية بتلك السيرورات، أي من تلوين آلي يفترض صورةً من أبيض وأسود رهن الرؤية البشرية حين يغطّيها مرشّح أحمر (تجربة إدوين لاند Land Edwin) أو تلك الدوائر أو المربّعات المتقزِّحة الملوّنة بأصفر وبنفسجي، وبأخضر وأحمر، حين تهجع الحدقتان مضغوطتين على الوسادة (فوسفان).

وتشهد تقنية الصور المنتَجة (من الطباعة، إلى الفوتوغرافيا، إلى السينما، إلى التليفزيون) على أنّ الاستهلال التقني يحدث، حتمًا، عند البداية بالأبيض والأسود، الأمر الذي يكاد يتطابق مع

سيرورة التنظير: الاستهلال المطلق من جانب حسّ أو رغبة دالتونية مُحكمة من العلوم التطبيقية يبدو كما لو أنّه يجعل انعكاس وإعادة
إنتاج الصور الملوّنة أمرًا ثانويًّا. وما إن تُسترد سلامة الرؤية «بأبيض وأسود» حتى يُتوصّل بصعوبة أو لعلّ بمقاومة ذهنية للرؤية الملوّنة؛ في حين أنّه نظير ذلك تُخلق من الآلات البصرية ذاتها المصنَّعة لأجل الرؤية (من المنظار إلى الأنبوب الكاثودي) انفجارات كروماتية حاضنة لحظة تقافز الألوان إلى العين بسبب عدم التصاقها بالواقع، وهو ما يصبح منهجًا للتفكير.

يمكننا القول، تعسّفًا، إنّ أحادية الفوتوغرافيا هي الأخرى ليست
في الأصل بيضاء وسوداء، على الرغم من تعوّد اعتبارها على هذا النحو كظلٍّ فوق صفيحةٍ أخذ ضوءًا وابيضَّ محيطه كلّه، إلّا أنّها حليبيّةٌ وفضيّة، حَبّاريّة وصفراء، ثلجيّةٌ وزرقـاء، مُحمَرّةٌ

وفاتحة، كيفما تظهر الطباعة الجميلة(*) بأولى ردّات الفعل الكيميائية، نظير فضّية المنهجية الداغيرية(**) المنتشرة وقليلة الطيفيّة، الشبيهة تمامًا بالصفيحة المفضّضة والسّلبية الفوتوغرافية، عكس عملية

(*) طباعة جميلة (calotipo): من (calotipia). من اليونانية (καλός): جميل و(τύπος): طباعة. بالإنجليزية (calotype). معالجة فوتوغرافية لطباعة الصور سلبًا/ إيجابًا. كانت المرحلة النهائية تُظهر صورة بتدرّج بنّي قريبًا من الأحمر. سُمّيت أيضًا (talbotype) نسبةً إلى وليام تالبوت (Talbot William) (1800 ـ 1877)، مخترع وفوتوغرافي إنجليزي.

(**) المنهجية الداغيرية (dagherrotipo): بالفرنسية (daguerreotype) نسبة إلى مخترعها لويس داغير (Louis Daguerre) (1787 ـ 1851)، فنّان، وكيميائي، وفيزيائي فرنسي، جاء بأول استهلال

فوتوغرافي لطباعة الصور.

الإظهار الناعمة على الورق. سبق آن مُنح الأبيض والأسود لصفحة الإكسيلوغرافيا(*) البيضاء، وأعمال المياه الحارة(**)، والغرافيك والطباعة بالحبر، عبر تأثير الصفيحة الفوتوغرافية السّالب الأشد جموحًا، ثم المُسَلوتة(***) الشفّافة مُحيِيَة الفاتح ـ الداكن، ولجسمٍ (ليس البروفيل فحسب) «الظلالِ العزيزة» على السينما.

وحين يُتحصّل على الفاتح ـ الداكن الفوتوغرافي المسبوق بذاك

(*) إكسيلوغرافيا (xilografia): من الإغريقية: (ksýlon) خشب، و(gráphein) كتابة. تقنية حفر غائر على الخشب، واستهلال يدوي لطباعة ذاك الحفر. يعود أصلها للشرق، فقد وُثّقت بالصين منذ سنة 868 للميلاد. أمّا في أوروبا فعُرفت الإكسيلوغرافيا مع بداية القرن الخامس عشر في ألمانيا والبلدان الواطئة وفرنسا. استُخدمت هذه التقنية لزخرفة الكتب

النادرة، غلب فيها الجانب التوضيحي الذي كان تعليميًّا أو تربويًّا على مضمون شعبيّ الصبغة.

(**)

مياه حارّة (acquaforti) بالإنجليزية (etching). تقنية الرسم بمنقاش على صفيحة معدنية، يُفضّل أن تكون من النحاس، بعد أن تُغطّى بمادة شمعية. تزيح سن المنقاش المعدنية الشمع، ثم تُغطس الصفيحة بمحلول حاتّ (ماء حار) يأكل الأجزاء غير المحميّة بالشمع، أي الرسم الذي يُغمر لاحقًا بحبر يتغلغل داخل خطوط الرسم وتُطبع. تُعرف هذه المعالجة باسم المياه الحارّة. وهي أساس تقنية الحَفْر (incisione)، بالإنجليزية (engraving)، والتي سنلجأ إليها منعًا للّبس.

(***) مُسلوَتة (silhouette): تقنية تعتمد على أدوات بسيطة: مقص وورقة وشخص يجلس ضد الضوء، وفسحة قصيرة من الوقت. بمعنى أنّها صورة بلا تفاصيل. يلجأ فنان السيلويت إلى استعمال اللون الأسود على خلفية بيضاء لإظهار بروفيل الشخص. أُخذ الاسم عن لقب وزير مالية

فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر: إتيان دو سيلويت (Étienne de Silhouette) الذي دعا إلى الاقتصاد المعقول وعدم صرف المبالغ الطائلة بغية الحصول على أعمال فنية.

التصويري، يَتصرّف بالكيفية نفسها مع المخططات الموجّهة للون التي من شأنها التراكم بضربات فرشاة على البورتريهات وعلى المناظر الطبيعية الفوتوغرافية، حيث اللون هو التقانة «الفنّية» فوق الصورة التي سبق تحديدها من ناحيتي البروفيل والموضوع. ليس من اليسير الاعتقاد، بهذا القول، أنّ البورتريه الفوتوغرافي حظي بحظٍّ وافرٍ وباستقبالٍ آنيٍّ: على الرغم من أنّ الصورة كانت تبدو كما لو أنّها منعكسةٌ في مرآة، كان الشخص لا يتعرّف على وجهه في الصورة الفوتوغرافية، لكونه لم يرغب في التعرّف إلى نفسه ببورتريه أبيض وأسود، إلى أن أضيف عامل اللون عليه مكياجًا لا يلطّف الكفاف ولا يحاكي الأصباغ الطبيعية، حاملًا إيّاها إلى تناسق البورتريه التصويري الاصطناعي الذي على الرغم من كل شيء كان يبدو أكثر تناسقًا، بدلًا من «الهويّة»

المتعسّرة و«القبيحة» بالأبيض والأسود دونما حيويةٍ، كشبحٍ حزينٍ لموتٍ مبكّر.

كان لويس ديكوه دي أورون (Louis Ducos du Hauron) الذي عمل على قهر المُشكل الناجم عن الألوان بالفوتوغرافيا نهائيًّا يُقحم بالطباعة الكيمياتقنية ملمحًا من حساسية كلّها تصويرية: «إرغام اللون على التصوير بالكيفية التي تعرض بها الألوان نفسها كيفما صُنعت، هذا هو المُشكل الذي استوعبتُه وعالجته. إذ إنّ استهلالي الذي يؤسّس... هو استهلال «غير مباشر»، سيُنظر إليه على الأرجح على أنّه النظام العملي الوحيد أو في الأقل الأفضل عمليًّا من بين تلك التي يُخَبِّئها لنا المستقبل» (1869)[1].

لم يكن التصوير الانطباعي والتقسيمي، انتهاءً بالوحشيين والمستقبليين، غريبًا عن تجريب شوفرول الكروماتي وعن التنظير الإدراكي البسيط حول «التضاد التواقتي»، مسجّلًا في الوقت نفسه إرادة فان غوخ (Van Gogh) المجنونة (قبل التجريد) في تصوير حائط أبيَض بالأبيض. التجريدية والتكعيبية، انتهاءً بالبلاستيكية المحدثة[2]، تساهم هي الأخرى، بطريقة صوفيّة، في صهر وسبك الفنون المختلفة (موسيقى، شعر، قولبة، تصوير) التي وجدت في اللون مبدأً من استبدادية مدرِكة، كالرسم الذي كان يتعرّف في ما مضى إلى الشكل والنماذج الفنّية. إنّ لوحة كازيمير ماليفيتش (Kasimir Malevič) مربع أسود على خلفية بيضاء (*Quadro nero su bianco*) (1913)، ولوحة أكيلي ريتشاردي (Achille Ricciardi) مسرح اللون

(*Teatro del colore*) (1920) (في الواقع تعود إلى سنة 1913) يجعلان توقّع الطلائعية المنسوب إلى اللون بين ضفاف السوبريماتيزم والمستقبلية بدهيًّا: وأخيرًا ينسخ مصير «الثلاث مبادرات»، غير القابل للتمثيل، في عمل ميشال سوفور (Michel Seuphor) المسرحي العابر سرمدي (*est éternel Ephémère*) (1926)، مع المشاهد الثلاثكروماتية الثلاثة المتطابقة والمختلفة لبيت موندريان (Piet Mondrian)، الغباء والثمالة الكروماتية لأحلام الطلائعية الفنّية.

أمّا فاسيلي كاندينسكي فيعكس، ببداهةٍ أقلّ، مصيرًا من توافق بين شكل الألوان (1912) والنغمات الموسيقية (سماوي ـ ناي، وأزرق ـ فيولونتشيللو) موجِزًا بوضوح تامّ، بغية استعمال الفنّانين وتفسير نتاجه الفنّي، موضوعَ الألوان الفيزيولوجية الحاضرة لدى غوته مثيرًا

حساسيتها تجاه التناغم الصوتي والتقابل - التوازي مع الموسيقي. موضوع يبدو أنّه أقحم من طرف يوهان ليونهارد هوفمان (Johann Leonhard Hoffmann) بمقارناته الشهيرة (1786)[3] التي كانت من خلال الألوان تكمّل نوعًا من الصمم إزاء التأثيرات الموسيقية من جانب غوته، خللٌ سبق حضوره لدى كانط (Kant) الذي هبط بالموسيقى إلى مرتبة الفن الأدنى لمصلحة فنون الظهور الفوري (تصوير، وعمارة، وقولبة)، نظير تلك التي تُكتسب على مراحل وتقطيع زمني: موسيقى، ورقص، وشعر أيضًا. وتنماز الفنون الفورية عن تلك المتتابعة، بل إنّها المفضّلة لدى الحساسية التنويرية (بعكس تلك الرومانسية)، حيث فورية الإضاءات تظهر في تأثير التوليف العقلاني أمام نشوة الأحاسيس والشغف المتولّدة عن الدراما الموسيقية والسمفونية؛ غير أنّ محاولة إلغاء عزل فنون

الزمان عن فنون الفضاء كانت تتقبّل في الواقع تبادل المشاهدة والاستماع ضمن نظام من إدراك سيكولوجي أكثر فساحة، كما كان يبدو في ألوان غوته الفيزيولوجية.

كان عمل سكريابين بروميثيوس (1908)، يضطلع منذ البداية، جاهدًا في تشكيل ميكانيكية إبداع أصيلة، بدور آلة قلقة كالأداة الموسيقية: «لوحة مفاتيح ضوئية» كانت تعزف بناءً على تبادل محدَّد (الأحمر دو (do)، والبنفسجي ري بيمولي ـ دو دييِسِس (re bemolle-do diesis)، والأصفر ري (re)...). واتّضح قيام أنطون فيبرن (Anton Webern) باختبار مبحث لون، ونغم، وصورة (*Farbklangbildt*) الذي نظّر له أرنولد شونبرغ عقب اكتمال نظرية التناغم (*Harmonielehre*)، (1911)، على أنّه المنحى الصحيح لتناغم الموسيقى واللون

(Klangfarbenmelodie)، في ستة أجزاء للأوركسترا *pezzi* (*Sei* *per orchestra*) (أوبـرا 6) (1909)(*)، ويبدو لي اكتمالها اليوم بعمل لويدجي نونو (Luigi Nono) يـو، جـزء مـن بروميثيوس (*Jo, frammento dal Prometeo*) (1981)، الخالي بقسوة من الألوان (اللوغوس يقصي اللون)(**) كبدنٍ بلا أعضاء وجمالٍ بلا مُحيّا.

ولو أمكن الحدس بأنّ ثمّة تبادلًا بين نغم ولون، بين ألف باء الأنغام وهارمونية الألـوان، حيث الصبغةُ تمثّل الإيقاعَ، واللمعانُ السّموَّ، والتشبّعُ الكثافةَ، لظَلَّ مكانٌ شاغر موضوعًا بدئيًّا للّون لا يُسبر غوره ولا يتبادل مع النغم: هو الظلّ، ما لم يكن ضمن توقّفٍ طويل أخرس.

وينسبِك من بين الأنغام تتابع الألوان المائز في المزج، هكذا تتصادم الفورية والتتابع مرّةً أخرى بلا انسجام بين عالَمَي مادّة جمالية يظهران هما الأقرب والأشبه، إلّا أنهما في المقابل مثل

موسيقى مزعجة مقلوبة.

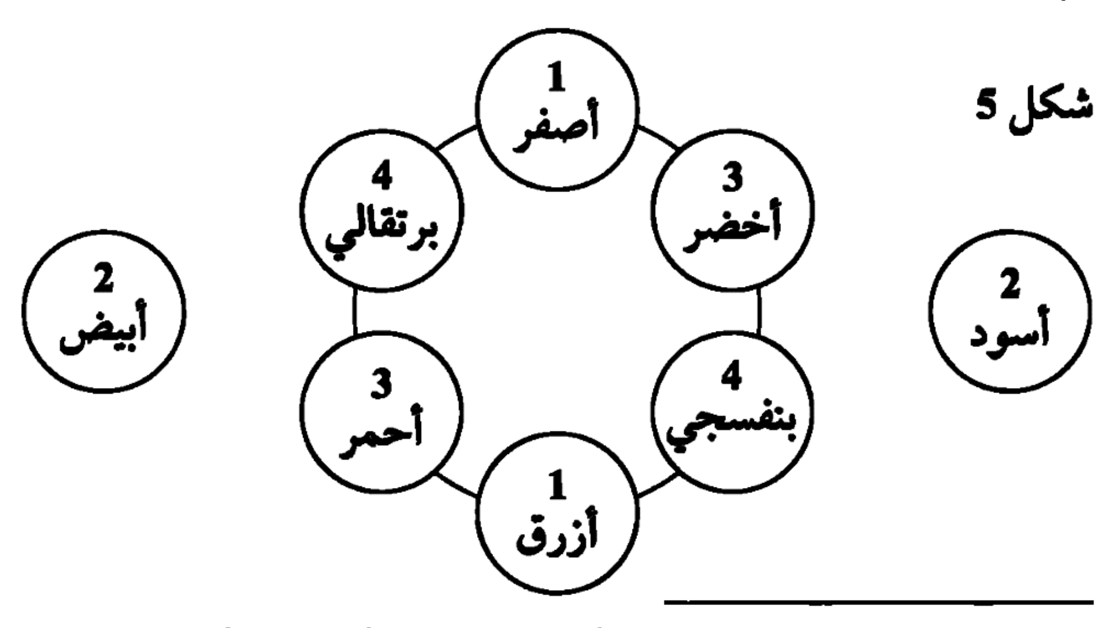
رغم كل شيء يظل توزيع ألوان كاندينسكي الموسيقي فريدًا بسبب أصالته التعليمية: وهو ينحو نحو الظهور بأصل الموضوع الكروماتي (الحارّ والبارد) ملامحُ الأصفر والأزرق الأساسية وقوّتهما الطاردة والجاذبة لاستدعاء الأحاسيس البدئية كـ «الجسماني» (أصفر) و«الروحي» (أزرق). يثير الفاتح والداكن تضادًا

(*) العنوان بالألمانية: (Sechs Stücke für großes Orchester).

(**) اللوغوس يقصي اللون (il logos scaccia il chroma): اللوغوس (logos) هو العقل، المبدأ العقلاني في الكون لدى فلاسفة اليونان. النظام الإلهي الذي يحكم الكون. وفي اللاهوت المسيحي كلمة الله.

ثانيًا نظير الحارّ والبارد كمقاومة العالم، والحياة، والولادة (آبيض)، والسلبيّة، والمعاناة، والانتقال، والموت (أسود). «يؤثّر الأبيض في نفسيتنا كصمت عظيم يكون في نظرنا مطلقًا»، إلّا أنّه يشبه صمتًا موسيقيًّا، حيث تظل النغمة ضمن المحيط والتردد يضغط هنا وهناك؛ في حين أنّ الأسود صُواتٌ حاضرٌ، صدًى يستمر كصوت خفيض(*) مكابر. التضاد الثالث يظهر بين الأحمر والأخضر إلى جانب مهاميز متعارضة من سكونيّة قادرة ومن عجز سكوني. ثم أخيرًا التضاد الرابع يحدِّده البرتقالي الذي بمجيئه من الأصفر يتحرك في اتّجاه طردي، والبنفسجي الذي ينتقل من الأزرق نحو حركة جاذبة. إنّ دائرةً متراكزةً يوجد على قطبيها أصفر وأزرق مُتعاقبان بأحمر وأخضر، وبنفسجي وبرتقالي، تدور ثابتةً مزيحةً عند أقصى طرفيها التباين النقيض للأبيض والأسود، كما في

تخطيط (الشكل 5) الذي يلخّص كتاب كاندينسكي الوجيز الروحي في الفن (*Lo spirtuale nell'arte*) (1912)(**).



(*) خفيض (basso): وعميق أيضًا. صوت من أصوات الأوبرا.

(**) العنوان بالألمانية: (Ober das Geistige in der Kunst).

آمّا في أعماله المسرحية، ك: النغم الأصفر (*Il suono giallo*) (1912)(*)، فتتفجّر أضواءٌ إيجابيةٌ من خلفية داكنة تقود من الفوضى إلى ولادة العالم؛ وفي آلة الفيولا (*Viola*) (1911 ـ 1914)، تقود

الأضواءُ المُحمَرَّةُ المغطّاةُ بمثلّث نحو الكارثة كي يتمكّن من الظهور مبدأ مُولِّدٌ متجدّد.

عقب الدفء الذي أشاعه الفارس الأزرق ظلّ يتردد في أذني فرنز مارك (Franz Marc) صديق كاندينسكي الهمسُ الملوّن لقولٍ مأثور استُهلك في فيردان(**): «سيحظى الإيمان القديم بالألوان،

عبر التغلّب على حسّية المادّة، بتأجّجٍ ساكنٍ وجوّانيّة، مثلما جلب الإيمان بالله فيما مضى إنكار الأصنام. سيباشر اللون المحرَّر من كل ما هو مادّي حياةً حاضرةً، وفقًا لإرادتنا»[4].

تتقمّص موضوعات الطلائعية استقامةَ وانتشارَ بيانٍ ما دون

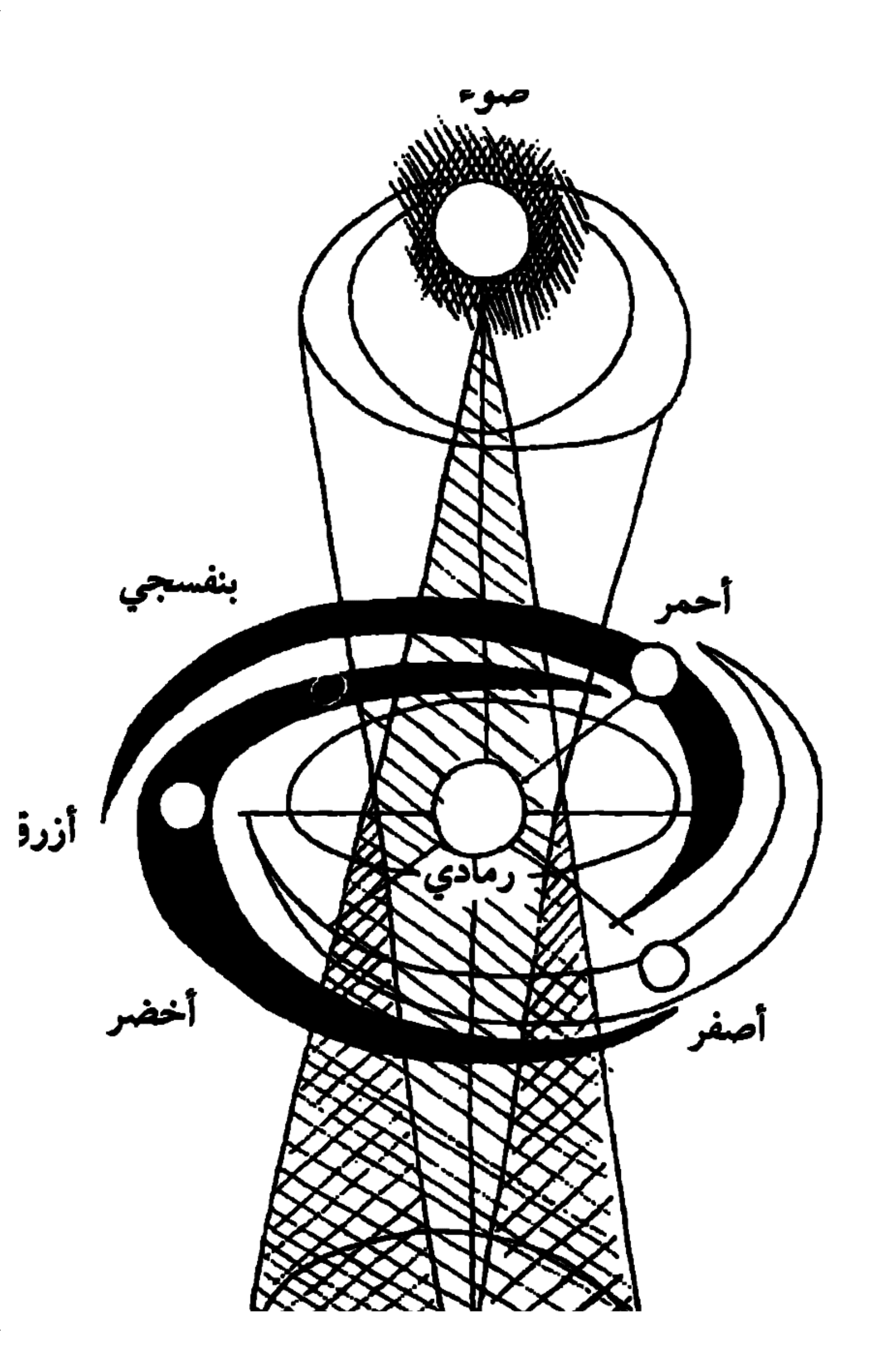
بدائل؛ في حين أنّ بول كلي كان يباشر الاعتبارات على اللون (قرابة العام 1920) إلى جانب خاصيّة عملية تطبيقية على الرغم من أنّها خاضعة

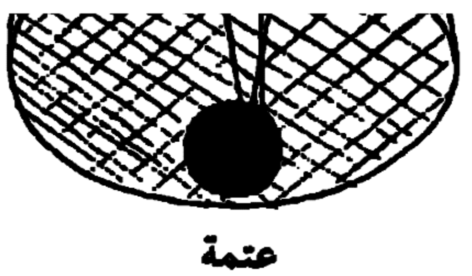
(*) العنوان بالألمانية (*Der gelbe Klang*) سلسلة من ثلاثة أعمال،

ما سبق ذكره؛ ثم النغم الأخضر (*Il suono verde*)، بالألمانية: (*grüner Klang Der*)؛ وأبيض، وأسود وبنفسجي (*Bianco, Nero e Viola*)، بالألمانية: (*Schwarz, Weiß, und Violett*). أمّا عمله المسرحي الآخر آلة الفيولا فبالألمانية: (*Violhetter*).

(**) فيردان (Verdun): موقعة حربية. إحدى المواجهات الرئيسية بالحرب العالمية الأولى على الجبهة الفرنسية الغربية. استمرت أحد عشر شهرًا، وتسبّبت في موت زهاء مليون جندي، كان من بينهم المصوّر

التعبيري الألماني فرَنز مارك (1880 ـ 1916) الذي سُرّح، إلّا أنّه قبل المغادرة أصيب بشظيتين.

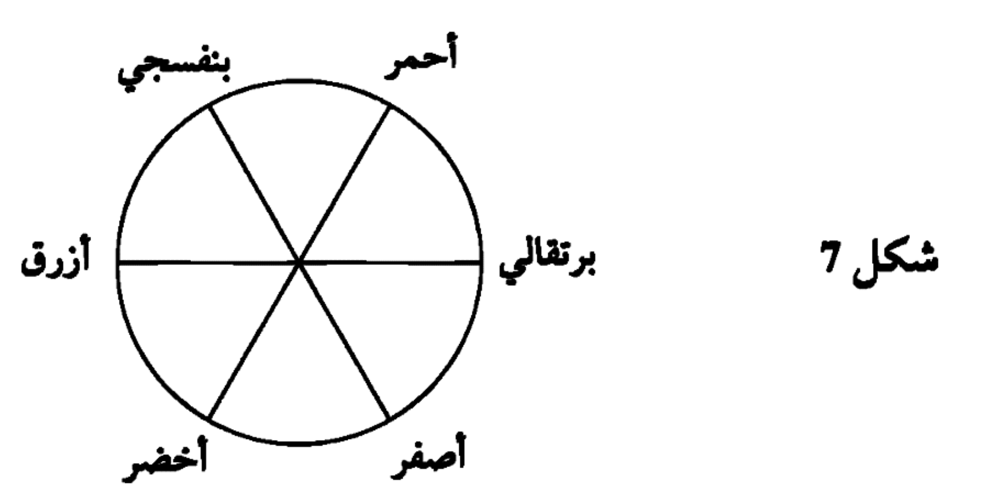

صوء
بنفسجي
أحمر
أزرق
رمادي
أخضر
أصفر



عتمة

للتأثيرات النغمية (كـان هو أيضًا على غـرار كاندينسكي يعتبر نفسه موسيقيًّا لم يُنجَز) ولتأثير رُونـا الصوفي كـرات الألـوان (*Farbenkugel*)، وتأثير رودولف شتاينر جوهر الألوان (*L'essenza dei colori*)، التي بَرّدها جميعها كلي وطوّر منها رسمًا تخطيطيًّا لأفكاره عن الألـوان: «قانون الشمولية»[5] (شكل 6). هناك بأعلى الشكل الضوء، وفي الأسفل العتمة مقيَّدان من طرف مشاركة تبادلية (ليست من جانب التمييز الكاندينسكي)، حيث عند منتصفها يتكوّن، جرّاء هذا التبادل، الرماديّ الذي حول محوره تدور وتمتزج كحلقات زحل أشكال هلالية متراكبة جزئيًّا. تشير هذه إلى الألـوان الثلاثة الرئيسة: أزرق، وأصفر، وأحمر، التي تندمج ضمن وظيفة متدرّجة تسفر عن تلك الثانوية: برتقالي، وأخضر، وبنفسجي، معيدةً، مثاليًّا، بناءَ ظاهرة التشتّت الكروماتي

بدائرة الألـوان الستة حيث تُمنح، كمعارضة، الألوانُ المتمّمةُ والأخرى المتفرّعةُ عنها (شكل 7).



شكل 7

كان كاندينسكي وكلي يقترحان في هذا الشكل، داخل مدرسة الباوهاوس، الانعكاسين والتناجين الأكثر أهميّةً عن اللون اللذين لم

تفعل بشأنهما اعتبارات يوهانس إتين فن اللون (*Arte del colore*)[*] ويوزف ألبرز تفاعل اللون (*Interazione del colore*)[**] ولاسلو موهولي نادجي (László Moholy-Nagy) رؤيـة ضمن حركة (*Visione in movimento*)[***] من ناحية، سوى إعـادة الجوهر والروحية الفردية إلى الأصل التصوّفي ـ السيكولوجي بين علامات الفِراسة والتعابير الكروماتية (إتين)، ومن ناحية أخـرى، المضيّ تجاه مقترحات وآليات اصطناعية لسيكولوجيا الرؤية ولبعض آليّاتها (automatismi) أو الاستحثاث الإدراكـي (موهولي ـ نادجي)؛ وأيضًا ضمن تمييزها (شكل، وحجم، وتكرار، ونظام) بين تشكّل

فيزيائي ومعنى سيكولوجي (ألبرز). وتتأكّد الثنويّة الجوّانية اللاجدلية: لونٌ كحسّ (تصوّف)، ولونٌ كمادّة (نِتاج)، تحتفظ بهما بعض اللغات ضمن تسمية مزدوجة غير مطابقة (انظر في الروسية (cvet): لـون/ إدراك، (kraska): لون/ مادة) سنتحقق منها بمختبر كاندينسكي وكلي المشترك المتماثل وغير المختلف.

ثم أضحى التكثّف بين الشكل واللون بظاهرة الإدراك البصري الفسيحة مُرجَّحًا ضمن سيكولوجيا الغِشتَلت من جانب كورت كوفكا (Kurt Koffka)، وفولفغانغ كولر (Wolfgang Koehler)، باهتمامات علمية معلَنة تزامنًا مع تجريب كلي اللوني. ذاعت تأثيرات النظريات الغشتلتية طيَّ علاقات وثيقة بعالم الفنون (رودولف آرنهيم

(*) العنوان بالألمانية: *Kunst der Farbe*.

(**) العنوان بالإنجليزية: *Interaction of Color*.

(***) العنوان بالإنجليزية: *Vision in Motion*.

(Rudolf Arnheim) **الفن والإدراك البصري** ***Art*** ***and visual perception*** (1954))، إلّا أنّـه ليس بمقدور الاعـتبـارات ذاتها الممنوحة للألوان سوى الانحياز إلى نظام نظريات غوته «الفيزيولوجية» وإلى تلك الكاندينسكية «الروحية»، متخلّيةً عن المخطّطات التجريبية التي كانت تستند إليها ظواهر الرؤية الإدراكية والتي كان بمقدورها، فيما يخص جزء اللون، تبيان الثانوية المطلقة ما لم تكن النسبيّة أو الماهيّة الضعيفة. تَظهر النظريات الرؤيوية الكلاسيكية ذات البصمة الغشتلتية كمدارك في حدود ضيقة من «أبيض وأسود» تصل إلى أرض اللون بتحرٍّ مطلق، وحتى مع الأخذ بالاعتبار الأهميّة الإداركية الفعلية، تتّخذ السلوك ذاته الذي لا تخفيه العلوم عن الفنون: كاشفةً بها عن شيءٍ من صبيانية، وهو ما تبادله الفنون

نتيجة عناد و«غياب» الممارسة العلمية. مهما يكن، يترجّح في كل هذا توجّهٌ لاعتبار اللون متولّدًا من الشكل الذي هو تمامًا عكس العين البدائية التي تحدّد الشكل وفق علاقته باللون الآني الذي لا يرينا إيّاه منظار أولوي النظريات إلا بعد الشكل. عُدّ ذلك أيضًا من مطامح سيكولوجية الشكل حين حُدّد، عبر تجارب بسيطة، السِّنُّ التي يختار فيها الطفل بحسب اللون ولاحقًا بحسب الشكل (تمييز لم يبدُ أنّه قابل للتحقيق فيما لو كان اللون أوّلًا ثم الشكل ثانيًا)؛ بعكس التتابع النظري. هذا المفهوم المحتمل حول: «حقيقة الأشكال»، لعلّه يحمل معه وحدة «لون الشكل»، ليس في اتّجاه المعنى إنّما صوب توظيف المعاني، كالأفكار. وتميل المبادئ التخطيطية الموظّفة من طرف الفنون المنتِجة إلى بناء الأغراض عبر الألوان التي تعرض الأشكال

وليس شيئًا آخر أو تبرز وفقًا لصفاتها، كالدائرة بالأحمر، والمربّع بالأزرق، والمثلّث بالأصفر، ليس في التنويه الفائق المطلق بـ «أبيض الكلس»[*] (لوكوربوزيي (Le Corbusier)) فحسب[6].

خلافُ ذلك، ينبغي ألّا تُفصل النظريّات حول اللون لدى كلّ من: كاندينسكي، وكلي، وإتين، وألبرز، وبشكل منفرد سونيا (Sonia) وروبير دولوني (Robert Delaunay)، عن أعمالهم التصويرية التي هي أيضًا تعليمية، مختبرية في بداياتها أو حرَفية، كما كانت تظهر فعّالةً مقترحات شوفرول أو كتالوغات ألبرت مونسل الممنهجة اللاحقة حين تعلّق الأمر بخيارات ومقارنة أصباغ مأخوذة عن الطبيعة أُخضعت لمُشكل إنتاجيتها وتماثلها، انتهاءً بأحدث النظريات عن مبادئ التكوين وولادة الصبغة التاريخية بأعمال فابر بيرن[**] (Faber Birren)

(*) أبيض الكلس (di calce

latte): هيدروكسيد الكالسيوم مركب كيميائي صيغته $Ca(OH)_2$، يكون على شكل مسحوق أبيض ناعم. يسمى الجير المطفي أو الجير المموّه (idrato). له استعمالات عديدة في الحياة اليومية وفي التطبيقات الصناعية من ضمنها: في الطلاء كخضاب، ومعالجة المياه، ويدخل بمكونات خلطة الملاط والجص، وكمادة قلوية في الصناعة، ناهيك بالاستعمال الطبّي والزراعي.

(**) من المرجّح أن الأميركي فابر بيرن (1900 ـ 1988)، مارس الكتابة عن اللون أكثر ممّا فعله غيره، إذ بلغت أعماله زهاء خمسة وعشرين كتابًا. أوّلها (*Color in Vision*) (1928)، وآخرها (*The History of Colour in Painting*) (1981). من أعماله دائرة لونية شرحها توافقًا مع تطبيقات الفن والفنانين، فرّق فيها بين الألوان الحارة والباردة، مقترحًا دائرة لون عقلانية تدور ألوانها حول الرمادي، ثم جاء بنظام منح مكانًا واسعًا للدافئة بين الأحمر والأصفر، أكثر من الباردة التي تذهب بين الأخضر والبنفسجي.

الذي برز كما لو أنّه تقنيٌّ اللون في أميركا الحديثة حيث البراغماتية، والسيكولوجية، والتاريخانيَّة، تتأسّس بكيفيةٍ، بقدر ما هي صلبة هي أيضًا متجليّة، فوق موضوع اللون.

تميَّز في قرننا هذا الاهتمام الظاهر بنظام الألوان، وطُبّق في نطاق قياس الألوان على هياكل مفهرسة من علم قياس الصبغة أو توازيًا مع تجريبية الإدراك البصري للألوان (غير مؤكّدةٍ حتى الآن) بالكائنات الحيّة. هذه في الواقع، خلاصة قصّة اللون الحديثة: تقنيات قياس لونية وسيكولوجية مطبّقة (استخلاص وإنتاج).

وعلى الرغم من تجزيء الاعتبارات التي جمعها لودفيغ فيتغنشتاين (Ludwig Wittgenstein)، قبيل وفاته ببضعة

أشهر، في كتابه ملاحظات حول اللون (Osservazioni sui colori) (1950)(*) وفقًا لنظام الأقوال المأثورة، تبدو كما لو أنّها معاكسة لتجريبية و«علموية» النظريات الغِشتلتية عن الإدراك التي «تربط الظهور بالكائن، حينما نستطيع التحدّث عن ظهورٍ فحسب أو نربط ظهورًا بظهور».

إنّ نظرية ألوان غوته تظل نقطة انطلاق من أجل الاهتمام الذي تقوم به الألـوان «لتحفيز الفلسفة... ويبدو أنّها تحل لغزًا، لغزًا يحفّزنا دونما قلق»[7]؛ بيد أنّه عبر الألوان من شأن كل نظام فلسفي استحضار الشكّ إلى جذوره ذاتها. فالألوان لا تتقدّم عبر التجارب، بل تقبع داخل المفاهيم، وبأخذها بالاعتبار فحسب يظهر أنّ عجزًا جوّانيًّا يحول دون تنظيمها. لكأنّه

إحساس بأعراض ما يشبه علم

(*) العنوان بالألمانية: (*Bemerkungen über die Farben*).

اللون إلى جانب ظهور تاريخ طبيعي عن الآلوان التي تبدو، بعكس حياة الحيوان، غير مرتبّة زمنيًّا. ويجب في أثناء التقدّم المنطقي وفي الخطاب إقحام المسائل التي «تُوظَّف» لا التي «يُعتقد» أنّها على خط فاصل بين منطق وتجربة.

يقول غوته: «من المستحيل خلق شيء فاتح من عتمات كثيرة»: يبدو أنّ العتمة الفلسفية أمرٌ مخجل، ويجب الإقرار بأنّ على المنطق أن يتخلّل، كالألوان، بين «التماثل والتعارض»، واضعًا الظهور مع الظهور من دون خلط الظهور بالكائن، ولعلّه ظهورٌ فحسب. إنّ اعتبارات فيتغنشتاين الأخيرة هذه تعكس معارضةً للنظرية السيكولوجية والفيزيولوجية لمصلحة المنطق، وعلى هذا الأخير التصرّف كما يُتوقّع أن تقوم به نظريةٌ ما.

ومقابل الألوان الأخرى، يتمثّل ظهور الأبيض في اختلافٍ حاسمٍ
وفي «لاتساوق التماثل»، حيث المرتبتان المنطقيّتان لـ «الشفافية» و«الطُّلسة» (الجانب الفاتح والجانب المعتم) تتبدّيان تداولًا نتيجة «ظهورٍ بدئيٍّ»(*): ظاهرة أوّلية تمثّل فكرةً متحيّزةً وتستولي على أعيننا أو علينا كلّيًا. ثم بعد الفضاء والزمان تتحالف الألوان فوق أرضٍ بين

(*) حين يعرّف الفيلسوف الألماني ماكس شيلير (Max Scheler): (1874 ـ 1928)، القيمة كظاهرة بدئية (urphänomen) بالإيطالية (protofenomeno) يستبعد إمكانية تقليصها إلى مساهمة أو نوعية للظاهرة الممنوحة. إنّ قيمة القيمة ليست في كونها نوعية ما، بل في إتاحتها للظاهرة أن تبرز للضوء، لذلك «القيمة هي رسول الغرض الأول».

طيٍّ هذا المعنى، يُعاد أيضا تفسير مفهوم سُلّم القيَم: طبقات القيَم تمثّل درجات أخرى من الانفتاح على العالم.

الثقافتين، وحين لا يُراد إيجاد آخر النظريات، إنّما «منطق مفهوم الألـوان»، يُتوصّل إلى أنّ مفاهيم كهذه يجب أن تُعامل وفقًا لمبدأ الشفافية والكُمدَة المنطقي (يمكن أن يكون هذا مبدأً منظِّمًا أيضًا لتاريخ الأفكار ذاته).

كان فيتغنشتاين يشير إلى فرضية جديدة، تتعلّق، بقدر ما هي محفِّزة، بـ «الظاهرة البدئية» (السالفة لغوته) عقّب عليها فالتر بنيامين[8] (Walter Benjamin) ومن خلالها تعرّف فرويد إلى أحلام بسيطة لرغبة ستجد بها لاحقًا ـ يبدو أنّه استنتاج ناجم عن تجزيء الأقوال المأثورة الختامي ـ انطباعاتٌ وتعابير نقطة تطبيقها الفعلي. نحن إزاء مبدأ محاكٍ للحقيقة يتقصّى، فضلًا عن تشنّجات خاوية وممتلئة للإيجابي والسلبي (غامق وفاتح)،

مسارَ عقلانية جديدة يراها أيضًا فيتغنشتاين «سلوك من يتناول شيئًا محدّدًا على محمل الجدّ؛ غير أنّه في لحظة حاسمةٍ لا يأخذه كذلك، معلنًا أنّ الشيء الآخر أكثر رصانة». ذلك بسبب وجود تجلّيات خاطئة تتبدّى كما لو أنّها بدئية، وأخرى مشوّشة الطابع بشكلٍ مؤقّت، لذلك يُتخلّى عنها لتبقى رهن تيّار الحكم المنطقي. ليس ثمّة اختلاف بشأن خطوة لوكريتسيو النسبيّة والحتميّة الآكدة: «كل لونٍ يتغيّر تمامًا في أشياء أخرى»(*)، كنصول اللون البنفسجي الذي يبهت خيطًا خيطًا[9]. أمّا في ما يخص تأثير مادّة اللون وسطحه (كثافته، امتداده وجودته، كفكر خالقٍ للحدس، مثلما ظهر في كتاب آرثر شوبنهاور رؤية وألوان

(*) العبارة باللاتينية: «enim color omnino mutatur in Omnis Omnis».

(*Vista e colori*) (1816 و1854)(*)، فإن كل هذا ينحو إلى الاختفاء

كشأن حدسي بحت، مُدمج كيفما هو بمحيط فيزيولوجي متوقَّعة تصويرًا ومعيَّرة.
وبأغراض

يظهر في المدينة الحديثة ويختفي منها لون المعادن الصدئة والطّلاء المضاد للصدأ التي تحظى بالدرجات المُحمَرَّة نفسها للعامل الحاتّ الذي عليها مكافحته (برج إيفل torre Eiffel أو الجسور المعدنية بالمحطّات الفيكتورية) أو تحاكي بقدر ما تستطيع لمعانَ أو رُمدَة المعدن المصهور واللامع. ورغب العصر الصناعي المعاصر في تقديم نفسه بلمعان المعدن وبريقه أو بالأصبغة المغلَّفة المُمعدَنة: ظهر غلافها كضميرٍ حيٍّ للتقدّم الذي ما لبث أن انتزعت الصناعة عنه المينا التي تغشّى

بها. وينحو البحث المحدّد في مجال المعالجات المضادّة للصدأ بالأمشاج (النِّيكلة، والبَرنزة، والصلب غير القابل للصدأ، والألومنيوم المأنود...) لتغليف بدن ومصير الأغراض كإهابٍ ميكانيكيٍّ مُطيلًا، اصطناعيًّا، على وجه أعمارها تحت علامة عدم التأكُّل.

التقريب

لذلك يظهر اللون «الخالد» بكل مكان في علامة لمعان وزجاجية الطلاء والمينا التي تمنح اللون التأثير الصارخ للغرض «الجديد» حال مغادرته المصنع. وباستعمال المعدن اللامع ظاهريًا فحسب، والبلاستيك المستغَل عوضًا عنه، نكون في الواقع إزاء تزييف لمفهوم دوام واختفاء المعادن الأنبل التي تستدعي، أكثر من الاستعمال،

(*) العنوان بالألمانية: *Ueber das Sehn und die Farben*.

التّعتيق الجيّد وتغشية الزمن: النّحاس، والنّحاس الزّنكي، والبرونز، والرَّصاص. لسنا هنا بصدد الحديث عن معادن حقيقية وفعلية، إنّما عن انتشار سطح معدن لامع كـ «اللونٍ» يتّخذ مظهرًا مُمَلَّسًا يماثل الزجاج بأفضلية مطلقة، نظير ميّزةٍ لونيّةٍ لمعادن أخرى بمقدورها الظهور بفعل تأثير ديكوري وفنّي مُتعمَّد.

اتّخذ بدن المدينة الحديثة، إلى جانب جمالية «اللمعان» المتموّج للغرض وللمُنتَج، تدرّجات ضمن تشكيل رمادي، لا يعود فحسب إلى ضبابية وتغشية الموادّ المُسرَّعة اليوم بسبب الغبار والتلوّث الصناعي والمروري، إنّما أيضًا إلى انتشار موادّ بناء لا لون حقيقي لها كالأسفلت والإسمنت نظير صباغات بنواح مختلفة لا تزال صامدةً بمدن القرن التاسع عشر[10]. ثم أعاد غسل

المَباني الفخمة والواجهات المطلّة على شوارع المدن وصقلها، بحثًا

عن لونٍ أكثر حقيقانيةً، طرحَ
تراكم الغبار وفق نظامٍ متنوّع ناحية تدرّجات ذات خواص فنّية أشد وضوحًا؛ لكنّها سرعانَ ما تُركت، مرّةً أخرى، عرضةً لتراكم «سواد» المدينة الجديد. يظلّ انحسار اللون عن مباني المدن النهاريّة

القابل للنسخ تمامًا بأبيض وأسود الفوتوغرافيا في تضادٍّ مع

تأثيره الليلي المشيّد ببوليكرومية علامات الدعاية النابضة والزّينة

الوقتية.

أخيرًا، تكون الأغراض وأثاث
صبغات ممسوخة الألوان، ليست

المحيط الداخلي مغمورةً بتتابع
بغير المتناغمة، إلّا أنّها أُشبعت
تنغيمًا زائفًا مبينةً عن فضائها اللالَوني فوق وجوه الأشخاص

الذين يعيشون به. فأبيضُ الأدوات الكهربائية والمعدّات الصحية

يُفرض جرّاء القاعدة البصرية القديمة المرتبطة بالنظافة؛ بيد أنّه ما

إن تحقّق

الهدف حتى انتشر بكل يسر، كالملابس الداخلية، بدرجات لونيّة «مُحبَّذة» أيضًا. منتجات أخرى شبيهة اكتظّت بها سوق الأثاث والهندام اقترحت، بشكل لا بديل عنه، درجات «أزرق فاتح» و«بنّي فاتح»(*) مع تواصل الوسيط الرمادي، على الرغم من انفجارات لونية فائقة الحداثة ومنعزلة جاءت كصدمةٍ معاكسة بحيادٍ أشدّ جسارةً.

بين هذه الأجواء
المطفأة التي تخفي استدعاءات واعترافات، تُضيف تلاوين الأطعمة والأشربة إلى سيرورة مَسخ المنتَج بمعالجات برّانية توظِّف اللون لجماليات اصطناعية تهديدًا للصّحة بشكل واضح: الألوانُ سمٌّ زعاف.

رمـاديُّ المدينة الحديثة المهيمن هذا يبرز في الأمشاج غير المتكلِّفة وفي تجلّي تلك الألـوان غير المعبِّرة (أحمر، وأصفر، وأزرق) المسمّاة أساسية إلّا أنّ ما من مصوّرٍ يستعملها وتختفي في اللحظة نفسها التي تصطف فيها كمحفّز بصري فوق علامات وإشارات شديدة اللاتعبيرية بقدر ما هي كفؤة. هذا

الرمادي الذي لعلّه ليس بالخامل تمامًا، إنّما متتِجٌ وحاضن، والذي بالإمكان توقّع وإنتاج أكثر من مائة درجة من خلاله (العين الحديثة) يفرض نفسه لمعارضة الأخضر كلون ضروري هو الآخر لآمال حضارتنا وللوعود التي لا تتوقّف عن إظهار نفسها، إلى جانب الطبيعة، على أنّها «الأخيرة». إنّ أخلاقية «الأخضر للجميع» كلون يمثّل حقًّا لا يمكن إنكاره على أحد، إلّا أنّه لطالما سُحب على مرّ الأزمان خلف وعودٍ بمزايا عظيمة، تجسّد اليوم العضوية المتقلّبة الحاضرة والمُبعَدة للون

(*) المقصود: بدهيات ألوان الموضة بالهندام ويالأثاث حين

قرّبت

السماوي والبنّي أو البيج والأزرق.

الدم الذي يمتزج به، كما بالأخضر، سوادُ التحاتّ خاثرًا ومحترقًا. ها هو التخلّي عن ورقةٍ في أثناء لعبةٍ مأساويّة بين ألـوانٍ «فعّالة» و«طبيعية»، حيث ما من تمايزٍ سُمّيٌّ.

من هنا، «نحن إزاء رماديٍّ خالٍ من الاستجابة وساكن»؛ غير أنّ هذا السكون له خاصيّة مختلفة عن هدوء الأخضر الذي يجد نفسه بين لونين نشطين هو المنبثق عنهما. إذًا، الرمادي هو السكون الذي لا يُتأسّى. وكلّما أضحى الرمادي داكنًا ازداد عدم التأسّي والقمع الخانق. أمّا إذا كان فاتحًا فثمة ما يشبه الهواء وإمكان تنفّس تتغلغل في اللون نفسه الذي يحمل بداخله عنصرًا من أملٍ مقنَّع»[11]. هذا الأمل ليس عليه مناقضة نفسه كي ينقذ في الرمادي الطبيعة. في سبيل اللون أيضًا، عمد مصوّر لاشكلاني إلى التخلّي عن باقي

التصوير، وقبل انتحاره بيوم واحد صوّر لوحةً، هي الأخيرة، رماديةً كلّها، لم يكد يترك فيها سوى بعض وميضٍ أصفر.

بالألوان، وصفنا لُعبةً محبّبةً ومأساويةً لعلّ بفضل هذه الحكاية بالإمكان التعلّم.

(1) Ducos du Hauron, *Les couleurs en photographie.* Louis

Solution du problème, Marion, Paris 1869, p. 5.

(2) انظر: مبادئ خطاب العمارة الحديث المطروحة في سبع عشرة نقطة، لتيو فان دوسبيرخ (Theo van Doesburg) (1925)، في عمل فرانتشيسكو لا ريدجينا (Francesco La Regina) عمارة، تاريخ، وسياسة (*Architettura, storia e politica*) دي دوناتو (De Donato)، باري 1976، ص ص. 165 ـ 166.

«15. «اللون». قَمعت العمارة الجديدة التعبير الشخصي للتصوير، أي اللوحة كتعبير متخيَّل وإيهامي عن التناغم بشكل غير مباشر عبر أشكال طبيعانية أو مبنية بطريقة أكثر مباشرة وفق مستويات ملوّنة. وتتناول العمارة الجديدة اللون عضويًا في ذاتها. اللون هو إحدى الوسائل الابتدائية التي تجعل تناغم العلاقات المعمارية مرئيًا. إذ بدون اللون، علاقات التناسب هذه، ليست من الواقع المعيش، فباللون تغدو العمارة غاية كل المباحث البلاستيكية، سواء في الفضاء أم في الزمان. وفي عمارة محايدة ولا أكروماتية يكون توازن العلاقات بين العناصر المعمارية غير مرئي. لذا بُحث عن نغمة ختامية: أفريسكو على جدار أو تمثال في الفضاء؛ بيد أنّ ثمة ثنوية تعمل دومًا على العودة إلى عهد شهد الحياة الجمالية والحياة الواقعية منفصلتين. كان قمع هذه الثنوية، منذ زمن، رسالة جميع الفنّانين. وما إن وُلدت العمارة الحديثة حتى وجد المصوّر البنّاء ميدانه الإبداعي الحقيقي. هو ينظّم اللون جماليًا ضمن الفضاء ـ الزمان، ويجعل، بلاستيكيًا، بُعدًا جديدًا مرئيًا».

(3) *Geschichte der Farbenlehre,* cit., vol. II, pp.

148 - 49 Goethe, . حيث تُلخِّص أشكال خطاب يوهان ليونهارد هوفمان

الكروماتي ـ الموسيقي، ويلاحَظ كيف يغيب التماثل عن الظل

Lichtstrahlen/Schallstrahlen; Farbe/ (Schatten): «Licht/Laut;

Farben/Ganze Töne; Gemischte Dunkelheit/Schweigen; Schatten;

des Tons; Helle/ Ton; Farbenkörper/Instrument; Ganze

Farbenreihe/ Farben/Halbe Töne; Gebrochenem Farbe/Abweichung

Hohe Höhe; Dunkel/Tiefe; Farbenreihe/Oktave; Wiederholte

Ton/ Mehrere Oktaven; Helldunkel/Unisono; Himmlische Farben/

Töne; Irdische (braune) Farben/Kontratöne; Herrschender

Licht und Halbschatten/Prime und Sekundstimme».

Solostimme;

Marc, *I cento aforismi. La seconda vista,* a cura di (4)

Franck, Feltrinelli, Milano 1982, مع تعليق لـ: ،Renato Troncon Franz

Giorgio

pp. 66 - 67.

(5) قـارن في: بلاتشيدو كيركي (Placido Cherchi) بول كلي منظّر (*Paul Klee teorico*)، دَي دوناتو، باري 1978، ص ص. 160 ـ 161:

«أصبح

في نظري الامتعاض من اللون كعِلم يتقاسمه الجزء الأعظم من الفنّانين قابلًا للفهم، ما إن قرأت منذ فترة وجيزة نظرية الألوان لأوستفالد؛ بيد أنّني أردت مزيدًا من الوقت كي أرى فيما لو استطعت تحصيل شيء حسن. عوضًا عن ذلك، تمكّنت فقط من الحصول على بعض الطرائف. من بينها على سبيل المثال: التوكيد المرتَجل بأنّ العِلم الصوتي (scienza acustica) حفّز الإنتاج الموسيقي.

مع ذلك، لكانت الإشارة إلى توازي هيلمهولتز ـ أوستفالد في علاقتهما السلبية بالفن صحيحة إلى حدٍّ ما؛ لكنّ هذا ليس مرامنا. فالعلماء غالبًا ما يجدون في الفنون شيئًا من صبيانية؛ غير أنّ المراكز في هذه الحالة تتعاكس... وتظل غريبة أيضًا فكرة أنّ الدوزنة الموقّعة بالموسيقى هي من أعمال العِلم. أنا من جهتي أستطيع أن أرى فحسب عونًا تطبيقيًا. عون مماثل هو سلّم الألوان بالصناعة الكيميائية. يقينا أنّنا نستخدمها منذ زمن، إلّا أنّنا لسنا بحاجة البتة لنظرية ألوان. إذ ليس بمقدور كل المزج اللانهائي إنتاج أخضر شفاينفورت، وأحمر زحل، وينفسجي كوبالتي. في نظرنا، الأصفر الداكن لا يُخلط أبدًا بأسود، وإلّا انتحى صوب الأخضر. علاوةً على ذلك، تهمل

كيمياء الألوان بثبات كل الخلطات الشفّافة (السُّتُر). كي لا نتحدّث أكثر عن الجهل المطبق المتعلّق بنسبية القيم الكروماتية. إنّ الزعم بإمكان التنغيم بدرجات لها القيمة ذاتها يجب أن تغدو قاعدة عامّة، ذلك يعنى الاستغناء عن كل الثراء السيكولوجي. مع جزيل الشكر».

(6) كان ارتباط الألوان الثلاثة العفوي بالأشكال الهندسية الابتدائية الثلاثة يحدث في تجارب الباوهاوس بشكل مختلف، إذ كانت تفيد في استقرار سلوك الطلبة (أصفر ـ مثلّث، وأحمر ـ مربّع، وأزرق ـ دائرة)، وبالطريقة نفسها مع الهرم والمكعّب والكرة.

طوّر لو كوربوزيي سنة 1931 برنامجًا من أصباغ للبيئات الداخلية يُعالَج كورق الجدران، سُمّي تناغمًا مع الموضوعات الكلاسيكية للطلائعية: لوحة مفاتيح الألوان (Claviers de couleurs). صُنِّفت هذه المجموعات الكروماتية المتباينة وفقًا «النوعية معناها الجداري»: «فراغ (espace)»، «سماء (ciel)»، «جوخ (velours)»، «جدار (mur)»، «رمل (sable)»، واقتُرحت لاختيار مصمّمين ومعماريين إلى جانب المنتَج

التجاري «صحّي (Salubra)»، قارن:

لويزا مارتينا كوللي (Luisa Martina Colli) لو كوربوزيي واللون: المفاتيح الصحية (*Le Corbusier e il colore: i Claviers Salubra*) في: تاريخ الفن (*Storia dell'Arte*)»، 43، 1981، ص ص. 272 ـ 93.

Wittgenstein, *Pensieri diversi,* Adelphi, Milano (7)

150 - 51 Ludwig

1980, pp.: «إنّ جوهر الله يضمن وجوده ـ ما يُراد قوله، بحقّ، هنا لا يتعلّق الأمر بوجود.

أليس بالمستطاع أيضًا القول حينئذٍ إنّ جوهر اللون يضمن وجـوده؟ وبخلاف عمّا يحدث، نفترض فيلًا أبيض ((l'elefante bianco):

نعت بالبلدان
الأنجلوساكسونية يُقصد به ممتلكات فخمة أو مشاريع عملاقة لا يغطي عائدها نفقات بنائها). ذاك ما يعنيه حقًّا إلّا أنّني لا أستطيع شرح ما هو «اللون»، وما الذي تعنيه كلمة «لون»، ما لم يكن وفقًا لكتالوغ كروماتي. إذًا، في حال كهذه،

ما من تفسير لـ «كيف كان ليحدث، لو وُجدت ألوان».

ولْقيل، الآن: هل بالإمكان وصف كيف يكون الحال لو وُجدت آلهة فوق الأولمب؟ وليس: «كيف سيكون الحال لو أنّ ثمة إلهًا». بذا يتّضح أنّ مفهوم «الله» وُصف على نحو أفضل.

كيف نتعلّم كلمة «الله» أو استعمالها؟ ليس بمقدوري منح هذا الشأن أيّ شروحات نحوية وافية؛ لكنّني أستطيع، لمجرّد القول، تقديم مساهمات من أجل الشرح: أستطيع قول شيءٍ ما، ولعلّني، مع الوقت، أضيف باقة من أمثال منتقاة.

اعتبر، تبعًا لهذا المقترح أنّه طيّ قاموس ما لعلّ تلك الشروحات المتعلّقة باستعمال كلمة ما، تُمنح عن طيب خاطر، إلّا أنّه في الواقع لا تُذكر سوى أمثلة وشروحات قليلة؛ لكن اعتبر أنّ الحصول على أكثر من ذلك، يكون حتى لا لزوم له. ما الذي كنّا سنفعله بشروحات غاية في الإسهاب؟ لا شيء يفيد لو تعلّق الأمر باستعمال كلمات لغة مألوفة لدينا؛ لكنّنا لو اصطدمنا بشرح مماثل لاستعمال كلمة آشورية؟ وبأيّ لغة؟ من المؤكّد بأخرى نعرفها،

سيظهر غالبًا بالوصف كلمة «أحيانًا» أو «غالبًا» أو «في العادة» أو «على الأرجح دائمًا» أو «من النادر».

من العسير الحصول على فكرة واضحة عن وصف من هذ النوع.

ثم في الأساس، أنا مصوّر، وفي الغالب مصوّر سيّئ (1949)». المصدر نفسه: ملاحظات حول اللون (Osservazioni sui colori)، بعناية ر. ترينكيرو (R. Trinchero)، أيناودي، تورينو1981، الاقتباسات اللاحقة من هنا وهناك (بلا ترتيب passim).

(8) Benjamin, *Sbirciando nel libro per bambini* (1926), *pictus. Scritti sulla letteratura infantile,* a cura di Giulio Walter Schiavoni, Emme, Milano 1981, pp. 57 - 58 ora in *Orbis*: «يُحتفظ ضمن إدراك الألوان بالرؤية الخيالية تَعارُض مع الحدس الإبداعي كظاهرة بدئية. لذا، كل شكل، وكل جانب مُدرك من الإنسان يقابله لدى الإنسان القدرة على إنتاجه. الجسم ذاته في الرقص، واليد في الرسم، يحاكيان هذا الجانب، ومن ثمّ يتملّكانه. مع ذلك، يبقى أفق هذه المقدرة هو عالم اللون؛ وليس في استطاعة الجسم البشري خلق اللون. كما أنّه لا يرتبط به بكيفية خلّاقة، إنّما بطريقة مستقبِلة: في لمعان اللون بعينيه. وتظل الرؤية حتى من الناحية

الأنثروبولوجية هي موزّع الحواس كونها تحتضن تزامنيًا الشكل واللون. بالكيفية نفسها ينتمي لها، من جانب القدرة على تواصل إيجابي: إدراك الشكل والحركة، وسمع وصوت، ومن جانب آخر السلبي أيضًا: إدراك اللون جزء من دوائر الحواس الخاصة بالشم وبالطعم. الخطاب نفسه يقود إلى اتّحاد هذه المجموعة با لأفعال: *(-aus)*، *sehen*، *riechen*، *schmecken*، التي تناسب كثيرًا سواء الغرض: استعمال انتقالي (uso transitivo) أو الموضوع البشري: استعمال غير انتقالي (uso intransitive). باختصار، اللون الخالص هو أداة الخيال، وعالم أحلام الطفل اللاهي في أثناء لعبه، وليس القانون المتشدّد لدى الفنّان الذي يبني. بذلك ترتبط حركته «الحسّاسة ـ الأخلاقية» التي استوعبها غوته كإحساس رومانسي صرف. و«الألـوان الشفّافة لانهائية سواء أضيئت أم ظلّت حبيسة العتمة، وبالكيفية ذاتها، يمكن اعتبار النار والماء أعلاها وأدناها... ويظهر أنّ العلاقة بين الضوء واللون الشفّاف ساحرة إلى ما لا نهاية إذا ما غامرنا بتقفّيها حتى الأعماق، وإنّ تأجج الألوان واضطرابها وعودظهورها واختفائها كتنفّس الصعداء في

أثناء فترات التوقّف الطويلة بين خلود

وخلود، من الضوء الأكثر رفعة إلى السكون المعزال والخالد بدرجاته الأدنى. أمّا الألوان الكُمَدَة، مثلها مثل الزهور التي لا تتجرّأ على مقارعة السماء، فلها شأن مع الوهن بالأبيض من ناحية، ومع الشر بالأسود من ناحية أخرى. إلّا أنّ بمقدور هذه الأخيرة... إنتاج تنوّع غاية في اللطف، وتأثيرات شديدة الطبيعانية، بحيث... يُستمتع بالأولى، تلك الشفّافة، في نهاية المطاف كأرواح وتكون نافعة فحسب عند السموّ بها». بكلمات كهذه تهب «إضافة» نظرية الألـوان عدالة، ليس إلى إحساس أولئك الملوّنين المهرة فحسب، بل حتى إلى روح الألعاب الصبيانية نفسها. ولنفكّر في كل تلك الألعاب التي تستدعي التأمّل الكامل مُثارًا من الخيال: فقاعات الصابون، وألعاب الشاي (i giochi col tè) ـ ألعاب تربوية للأطفال، ذكرها بنيامين، مرسومة على الورق تستدعي الترتيب: الإبريق، ثم الفنجان، الشاي، الملعقة، والليمون ـ والكروماتية المتبدّدة من الفانوس السحري، والرسم بالحبر الصيني، والرسوم المتحرّكة. اللون، في كل هذه الحالات، يتوازن،

وهوائي، فوق الأشياء. لأنّ سحره لا يتأسّس على الشيء الملوّن أو على الصبغة الخالصة الجامدة، إنّما على كروماتية الظهور والتألّق والتوهّج».

(9) Lucrezio Caro, *De rerum natura,* lib. II, vv. 749 - 841، حيث يعبّر بتوسّع عن اللون.

(10) انظر اللوحات الكروماتية الموجزة للّون بالمدينة في: جوفاني برينو (Giovanni Brino) وفرانكو روسّو (Franco Rosso): لون ومدينة. مخطط لون تورينو (1800 - 1850) *Il piano del colore di Torino.* (*Colore e città.* *1800 - 1850*) إديا (Idea)، تورينو 1980.

(11) Vasilij Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte,* De Donato, Bari 1972³, p. 69.

ثبت المصطلحات

عربي - إيطالي

إبستيمولوجيا، نظرية المعرفة	Epistemologia
إتيمولوجيا، تأصيل الكلام	Etimologia
اجتثاث	Esteriorizzazione
أحادية اللون	Monocromia
أحمر زحل	Rosso di Saturno
إحياء، إنعاش	Avvivaggio
أخضبة	Pigmenti
ارتسام	Inscrivere
أرجوانيات	Porpore
أرْخيل، أشنة	Oricello
إرداف	Paratatticamente
ارْمِداد	Grisaille
استمرارية	Persistenza
أسَدِيّ	Leonato
أسماء المواقع	Toponime
الاسمانيّة	Nominalismo

Sable	أسود السَّمّور
Flavo	أشقر، ذهبي
I condotti della generazione	أقنية الدفق
Minio	أكسيد الرصاص الأحمر
Litargirio	أكسيد رصاص طبيعي
Xilografia	إكسيلوغرافيا
Tempera	ألوان التيمبيرا
Epottici	ألوان زائلة
Encausto	ألوان شمعية
Automatismi	آليّات
Alizarina	أليزارين
Crisolito	أُليفين
Ametista	أماتيست
Alambicchi	أنابيق
Antropologia	أنثروبولوجيا
Parottici Periottici,	انحرافيّ
Pulsionali	اندفاعي
Umanesimo	الإنسانويّة
Parti molli	أنسجة رخوة
Impressionismo	انطباعية

Post-impressionismo	انطباعية محدثة
Catottrico	انعكاسيّ
Decotto	أنقعة
Rifrazione	انكسار
Diottrica	انكسار الضوء
Diottrico	انكساريّ
Anilina	أنيلين
Urano	أورانو
Euritmica	إيقاعي
Patologico	باثولوجي
Barocchismo	باروكيّ
Assiomatico	بدهي
Ranzato Anaranzo o	برتقالي
Livree	بزّات
Pastello	بَسْتيل
Slontananti	بعيد
Neoplasticismo	بلاستيكية محدثة
Quercis	بلّوط
Quercitrone	بلّوط أسود
Paonazzo	بنفسجي داكن

Violarii	بنفسجية
Taneto	بنّي مُغرة
Urea	بَوْلة
Berillo	بيريل
Ortopedico	تجبيريّ
Astrattismo	التجريدية
Aniconismo	تحريم الصور
Entoptico	ترسّبيّ
Saturazione	تشبّع
Dispersione	تشتّت
Capitolari	تشريعات
Caratterologia / Caratteriologia	تشكّل الطباع
Affresco	تصوير جداري
Sanculottismo	تطرّف ثوري
Dissociazione	تفكك
Sbiancamento	تقصير، قَصْر
Nicodemita	تقيَّة
Cubismo	التكعيبية
Manierismo	تكلّفية
Dazzle painting	تلوين مُجهر

Dazzle camouflage	تمويه مُجهر
Venustà	تناغم
Antinomia	تناقض
Alluminaggio	تنشيط
Tannaggio	تنّيك
Topazio	توباز
Tricromatico	الثُلاثكروماتية
Silicea	ثنائي أكسيد السيليكون
Protesi	جراحة ترقيعية
Onice	جَزْع، عقيق يماني
Giacinto	جَمَشْت
Additivo	جمْعيّ
Afasia	حُبْسَة
Allume	حجر الشَّبّ، الشبّة
Porfido	حجر سمّاقي
Calcolo Differenziale	حساب التفاضل
Messe	حصاد
Animalizzazione	حَيْوَنة
Apodittico	دامغ
Araldica	دراسة شعارات النبالة

Dodecafonia	دوديكافونية
Bigio	رمادي مُطفأ
Romanticismo	رومانسية
Crocotario	زعفرانية
Zaffiro	زَفير
Smeraldo	زمرّد
Cinabro, vermiglione	زنجفر
Appendici	زوائد
Diffrazione	زيغ
Mariegola	سجلّات
Romboedro	سجنجل
Aeromobile	سفينة هوائية
Scolastica	السكولاتية
Scala cromatica	سلّم موسيقي
Selenico	سلينيوم
Sommacco	سمّاق
Ceruleo	سماوي
Vaio	سنجاب
Ciano	سيان
Adiposi	شاحمة

Galloni	شرائط
Politeistici	شِرك
Libidinale	شهوانيّ
Oricello	صبغة الأشنة
Seppia	صَبَيْدَجٌ
Rovano	صَدَئيّ
Cerume	صملاخ
Gong	صَنْج
Calotipia	طباعة جميلة
Cromolitografia	طباعة حجرية ملوّنة
Varna	طبقة
Sovrapposizione	طِراق
Sottrattivo	طَرْحِيّ
Argilla	طَفْل
Avanguardia	طلائعية
Urphänomen	ظاهرة بدْئية
Oracolarità	عِرافة
Porraia	عُروق الصَبّاغِين
Rinascimento	عصر النهضة الإيطالي
Le galle di quercia	عفصة البلّوط

Nappe	عُقُص
Sardonica	عقيق أحمر
Linguistica etimologica	علم التأصيل اللغوي
Morfologia	علم التشكُّل
Astrologia giudiziaria	علم التنجيم الشرعي
Fisiognomia	علم السّمات
Metrologia	علم القياس
Epidemiologia	علم الوبائيات
Fisiologia	علم وظائف الأعضاء
Acromatopsia, Daltonismo	عمى الألوان، دالتونية
Pentecostale	عَنْصَرِي
Spadicarii	عنقودية
Carbonchio	غارنيت أحمر
Ebetudine	غباء
Gestalt	غِشْتَلْت
Esoscheletro	غلاف خارجي
Occultismo	غيبية
Der Blaue Reiter	الفارس الأزرق
Murino	فأريّ
Walhalla	فالهالّا (معبد)

Mosaico bizantino	فسيفساء بيزنطية
Mosaico romanico	فسيفساء رومانيكية
Scindibilità	فَصْل
Robbia	فُوَّة
Fosfeni	فوسفان (ظاهرة بصرية)
Fucsina	فوشين
Turchino	فيروزي
Fisiocratici	فيزيوقراطيون
Filologicia	فيلولوجيا
Violoncello	فيولونْتشيللو
Cartamo	القرطم
Cocciniglia	قِرْمِز
Acianoblettici	قصور اللون
Chintzes	قطنيات
Sillogismo	قياس
Colorimetria	قياس الألوان
Sciografia	قياس الظل
Catodico	كاثودي
Chermes / Kermes	كارمن / قِرْمِزيّ الزُّنْجُفْر
Carminio	كارمين

Carinarii	كارينارية
Caseina	الكازين
Orpimento	كبريت أصفر طبيعيّ
Colorimetrica	كثافة لونية
Porro	كُرّاث
Tanè	كستنائي
Neoclassicismo	كلاسيكيّة محدثة
Pantocratore	كلّي القدرة
Opacità	كُمْدَة
Morello	كُميت
Cobalto	كوبالت
Azzurro lapislazzuli	لازَوَرْد
Informale	لاشكلانيّ
Infinitesimale	لامتناهي الصغر
Crisocolla	لِزاق الذهب
Laterizio	لطريط
Anatema	لعنة
Sbavatura	لُغام
Lacca	لَكّ
Flàmmeo	لهبيّ

لهبيّة	Flammarii
لوحة مفاتيح ضوئية	Clavier à lumière
لون موحَّد	Concolore
لوني	Cromatico
ماجنتي (أحمر قرمزي)	Magenta
ماقبل الرفائيللية	Preraffaelliti
مأنود	Anodizzato
متساوي الديمومة	Isocrono
متعدد الألوان	Policromo
محبة	Agape
مُخاط	Mucillagine
مختلق، خيالي	Fittizio
مخنّثون	Ermafroditi
مدافن سردابية	Catacombe
مدرسة باوهاوس	Bauhaus
مَذْق	Sofisticazione
مرآوي	Catottrico
مُرتّب زمنيًا	Cronologica
مرسّخ لوني	Mordenzatura
مرو رمادي	Agata

Bicromatico	مزدوج اللون
Mischio	مزيج ألوان
Campiture	مساحات ملوّنة
Insulae	مستديرات
Futurismo	المستقبلية
Silhouette	مُسَلْوَت
Gramaglie	مُسوح الحِداد
Demiurgo	المسيطر، صانع الكون ومنظّمه
Cerebrolesi	مشلولو الدماغ
Manipolazione	معالجة بارعة
Pittoresco	معبّر، إيحائي
Ocra	مُغْرة
Leonino	مُغرة فاتح
Corneo	مُقَرَّن
Tavolozza	الملوِّن
Indantrene	ملوّن اصطناعي
Civilizzatore	مُمدِّن
Denaturati	ممسوخ
Clericale	مناصر الإكليروس
Prospettiva dei colori	منظور الألوان

Prospettiva dei perdimenti	منظور الفقد
Prospettiva aerea	منظور هوائي
Dagherrotipo	المنهجية الداقَيْرّية
Albini	مُهُق
Monoteistici	موحّدون
Malveina	موفين
Tameneri	مولِّدة
Acquaforti	مياه حارّة
Metilene	ميثيلين
Gnomonica	مَيْليّ
Smalti	مينا
Tanné	مينا برتقالي
Berrittino	مينا سماويّ ـ رمادي
Igneo	ناري
Candido	ناصع
Ottone	نحاس زنكيّ
Lisciviazione	نزع اللون
Appretto	نشاء طبيعي
Traslucido	نصف شفّاف
Teoria corpuscolare della luce	نظرية جسيمية الضوء

Teoria della forma	نظرية الشكل
Teoria ondulatoria della luce	نظرية الضوء الموجية
Catoptrica Catottrica,	نظرية المرايا
Ontano	نغت، جار الماء
Guilds	نقابات
Indaco	نيلي
Clavicembalo	هاربسيكورد
Evergetismo	هِبات
Fauves	وحوش (أصحاب مذهب الوحشية)
Incarnato	ورديّ
Tornasole	ورق عبّاد الشمس
Guado	وَسْمَةُ الصباغين
Cervo	وعل
Diaspro	يشب، يشم

ثبت المصطلحات

إيطالي - عربي

Acianoblettici	قصور اللون
Acquaforti	مياه حارّة
Acromatopsia	عمى الألوان
Additivo	جمْعيّ
Adiposi	شاحمة
Aeromobile	سفينة هوائية
Afasia	حُبْسَة
Affresco	تصوير جداري
Agape	محبة
Agata	مرو رمادي
Alambicchi	أنابيق
Albini	مُهُق
Alizarina	أليزارين
Allume	حجر الشَّبّ، الشبّة
Alluminaggio	تنشيط
Ametista	أماتيست

Anatema	لعنة
Aniconismo	تحريم الصور
Anilina	أنيلين
Animalizzazione	حَيْوَنة
Anodizzato	مأنود
Antinomia	تناقض
Antropologia	أنثروبولوجيا
Apodittico	دامغ
Appendici	زوائد
Appretto	نشاء طبيعي
Araldica	دراسة شعارات النبالة
Argilla	طَفْل
Assiomatico	بدهي
Astrattismo	التجريدية
Astrologia giudiziaria	علم التنجيم الشرعي
Automatismi	آليّات
Avanguardia	طلائعية
Avvivaggio	إحياء، إنعاش
Azzurro lapislazzuli	لازَوَرْد
Barocchismo	باروكيّ

Bauhaus	مدرسة باوهاوس
Berillo	بيريل
Berrittino	مينا سماويّ ـ رمادي
Bicromatico	مزدوج اللون
Bigio	رمادي مُطفأ
Calcolo Differenziale	حساب التفاضل
Calotipia	طباعة جميلة
Campiture	مساحات ملوّنة
Candido	ناصع
Capitolari	تشريعات
Caratterologia / Caratteriologia	تشكّل الطباع
Carbonchio	غارنيت أحمر
Carinarii	كارينارية
Carminio	كارمين
Cartamo	القرطم
Caseina	الكازين
Catacombe	مدافن سردابية
Catodico	كاثودي
Catoptrica Catottrica,	نظرية المرايا
Catottrico	انعكاسيّ

Catottrico	مرآوي
Cerebrolesi	مشلولو الدماغ
Ceruleo	سماوي
Cerume	صملاخ
Cervo	وعل
Chermes / Kermes	كارمن / قِرْمِزيّ الزُّنْجُفْر
Chintzes	قطنيات
Ciano	سيان
Cinabro, vermiglione	زنجفر
Citrmarino	لازوردي
Civilizzatore	مُمدِّن
Clavicembalo	هاربسيكورد
Clavier à lumière	لوحة مفاتيح ضوئية
Clericale	مناصر الإكليروس
Cobalto	كوبالت
Cocciniglia	قِرْمِز
Colorimetria	قياس الألوان
Colorimetrica	كثافة لونية
Concolore	لون موحَّد
Corneo	مُقَرَّن

Crisocolla	لِزاق الذهب
Crisolito	أُليفين
Crocotario	زعفرانية
Cromatico	لوني
Cromolitografia	طباعة حجرية ملوّنة
Cronologica	مُرتّب زمنيًّا
Cubismo	التكعيبية
Dagherrotipo	المنهجية الداقَيْرّية
Daltonismo	عمى الألوان
Dazzle camouflage	تمويه مُجهر
Dazzle painting	تلوين مُجهر
Decotto	أنقعة
Demiurgo	المسيطر، صانع الكون ومنظّمه
Denaturati	ممسوخ
Der Blaue Reiter	الفارس الأزرق
Diaspro	يشب، يشم
Diffrazione	زيغ
Diottrica	انكسار الضوء
Diottrico	انكساريّ
Dispersione	تشتّت

Dissociazione	تفكك
Dodecafonia	دوديكافونية
Ebetudine	غباء
Encausto	ألوان شمعية
Entoptico	ترسّبيّ
Epidemiologia	علم الوبائيات
Epistemologia	إبستيمولوجيا، نظرية المعرفة
Epottici	ألوان زائلة
Ermafroditi	مخنّثون
Esoscheletro	غلاف خارجي
Esteriorizzazione	اجتثاث
Etimologia	إتيمولوجيا، تأصيل الكلام
Euritmica	إيقاعي
Evergetismo	هِبات
Fauves	وحوش (أصحاب مذهب الوحشية)
Filologia	فيلولوجيا
Fisiocratici	فيزيوقراطيون
Fisiognomia	علم السّمات
Fisiologia	علم وظائف الأعضاء
Fittizio	مختلق، خيالي

Flammarii	لهبيّة
Flàmmeo	لهبيّ
Flavo	أشقر، ذهبي
Fosfeni	فوسفان (ظاهرة بصرية)
Fucsina	فوشين
Futurismo	المستقبلية
Galloni	شرائط
Gestalt	غِشْتَلْت
Giacinto	جَمَشْت
Gnomonica	مَيْليّ
Gong	صَنْج
Gramaglie	مُسوح الحِداد
Grisaille	ارْمِداد
Guado	وَسْمَةُ الصباغين
Guilds	نقابات
I condotti della generazione	أقنية الدفق
Igneo	ناري
Impressionismo	انطباعية
Incarnato	ورديّ
Indaco	نيلي

Indantrene	ملوّن اصطناعي.
Infinitesimale	لامتناهي الصغر
Informale	لاشكلانيّ
Inscrivere	ارتسام
Insulae	مستديرات
Isocrono	متساوي الديمومة
Lacca	لَكّ
Laterizio	لطريط
Le galle di quercia	عفصة البلّوط
Leonato	أسَدِيّ
Leonino	مُغرة فاتح
Libidinale	شهوانيّ
Linguistica etimologica	علم التأصيل اللغوي
Lisciviazione	نزع اللون
Litargirio	أكسيد رصاص طبيعي
Livree	بزّات
Magenta	ماجنتي (أحمر قرمزي)
Malveina	موفين
Manierismo	تكلّفية
Manipolazione	معالجة بارعة

Mariegola	سجلّات
Messe	حصاد
Metilene	ميثيلين
Metrologia	علم القياس
Minio	أكسيد الرصاص الأحمر
Mischio	مزيج ألوان
Monocromia	أحادية اللون
Monoteistici	موحّدون
Mordenzatura	مرسّخ لوني
Morello	كُميت
Morfologia	علم التشكُّل
Mosaico bizantino	فسيفساء بيزنطية
Mosaico romanico	فسيفساء رومانيكية
Mucillagine	مُخاط
Murino	فأريّ
Nappe	عُقُص
Neoclassicismo	كلاسيكيّة محدثة
Neoplasticismo	بلاستيكية محدثة
Nicodemita	تقيَّة
Nominalismo	الاسمانيّة

Occultismo	غيبية
Ocra	مُغْرة
Onice	جَزْع، عقيق يماني
Ontano	نغت، جار الماء
Opacità	كُمْدَة
Oracolarità	عِرافة
Oricello	أرْخيل، أشنة
Oricello	صبغة الأشنة
Orpimento	كبريت أصفر طبيعيّ
Ortopedico	تجبيريّ
Ottone	نحاس زنكيّ
Pantocratore	كلّي القدرة
Paonazzo	بنفسجي داكن
Paratatticamente	إرداف
Parottici Periottici,	انحرافيّ
Parti molli	أنسجة رخوة
Pastello	بَسْتيل
Patologico	باثولوجي
Pentecostale	عَنْصَرِي
Persistenza	استمرارية

Pigmenti	أخضبة
Pittoresco	معبّر، إيحائي
Policromo	متعدد الألوان
Politeistici	شِرك
Porfido	حجر سمّاقي
Porpori	أرجوانيات
Porraia	عُروق الصَبّاغِين
Porro	كُرّاث
Post-impressionismo	انطباعية محدثة
Preraffaelliti	ماقبل الرفائيللية
Prospettiva aerea	منظور هوائي
Prospettiva dei colori	منظور الألوان
Prospettiva dei perdimenti	منظور الفقد
Protesi	جراحة ترقيعية
Pulsionali	اندفاعي
Purpurarii	أرجوانيات
Quercis	بلّوط
Quercitrone	بلّوط أسود
Ranzato Anaranzo o	برتقالي
Rifrazione	انكسار

Rinascimento	عصر النهضة الإيطالي
Robbia	فُوَّة
Romanticismo	رومانسية
Romboedro	سجنجل
Rosso di Saturno	أحمر زحل
Rovano	صَدَئيّ
Sable	أسود السَّمّور
Sanculottismo	تطرّف ثوري
Sardonica	عقيق أحمر
Saturazione	تشبّع
Sbavatura	لُغام
Sbiancamento	تقصير، قَصْر
Scala cromatica	سلّم موسيقي
Scindibilità	فَصْل
Sciografia	قياس الظل
Scolastica	السكولاتية
Selenico	سلينيوم
Seppia	صَبَيْدَجٌ
Silhouette	مُسَلْوَت
Silicea	ثنائي أكسيد السيليكون

Sillogismo	قياس
Slontananti	بعيد
Smalti	مينا
Smeraldo	زمرّد
Sofisticazione	مَذْق
Sommacco	سمّاق
Sottrattivo	طَرْحِيّ
Sovrapposizione	طِراق
Spadicarii	عنقودية
Tameneri	مولِّدة
Tanè	كستنائي
Taneto	بنّي مُغرة
Tannaggio	تنّيك
Tanné	مينا برتقالي
Tavolozza	الملوِّن
Tempera	ألوان التيمبيرا
Teoria corpuscolare della luce	نظرية جسيمية الضوء
Teoria della forma	نظرية الشكل
Teoria ondulatoria della luce	نظرية الضوء الموجية
Topazio	توباز

Toponime	أسماء المواقع
Tornasole	ورق عبّاد الشمس
Traslucido	نصف شفّاف
Tricromatico	الثُلاثكروماتية
Turchino	فيروزي
Umanesimo	الإنسانويّة
Urano	أورانو
Urea	بَوْلة
Urphänomen	ظاهرة بدْئية
Vaio	سنجاب
Varna	طبقة
Venustà	تناغم
Violarii	بنفسجية
Violoncello	فيولونْتشيللو
Walhalla	فالهالّا (معبد)
Xilografia	إكسيلوغرافيا
Zaffiro	زَفير

المراجع

Rita J. Adrosko, *Natural Dyes in the United States*, in «National Museum Bulletin», 1968, n. 281.

- *Natural Dyes and Home Dyeing*, New York 1971.

Josef Albers, *Interaction of Color,* New Haven - London 1963; Westford 1980.

Leon Battista Alberti, *Della pittura* (1436), a cura di L. Mallé, Firenze 1950.

H. J. Albrecht, *Farbe als Sprache,* Köln 1974.

Andrea Alciati, *V. C. Emblemata* (1531), Lione 1600, pp. 418 - 23.

Francesco Algarotti, *Il neutonianismo ovvero dialoghi sopra la luce, i colori e la attrazione* (1737), Napoli 1746[6].

Pasquale Amati, *De restitutione purpurarum,* Cesena 1784[3].

Pietro Arduino, *Memorie di osservazioni e esperienze sopra la coltura, e gli usi di varie piante che servono, e che servir possono utilmente alla Tintura, all'Economia, all'Agricoltura ec.,* Padova 1766.

Didier D'Arclais de Montamy, *Traité des couleurs pour la peinture en émail et pour la porcelaine...,* Paris 1765.

[Aristotele], *De coloribus libellus Aristotelis a Simone Portio interprete latinitate donatus et commentariis illustrates,* Firenze 1548.

[Aristotele], *Aristotelis stagiritae de coloribus a Coelio Calcagnino interprete,* in Joannes Actuarius, *De urinis,* Parigi 1548.

Giovan Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura... libri III*, Ravenna 1586.

Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception,* Berkeley 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva,* Milano 1971.

De arte illuminandi, a cura di F. Brunello, Vicenza 1975.

Selim Augusti, *I colori pompeiani,* Roma 1967.

Edward Bancroft, *Experimental Researches Concerning the Philosophy of Permanent Colours,* 2 voll., Philadelphia 1814; London 1794[1].

Brent Berlin e Paul Kay, *Basic Color Terms,* Berkeley - Los Angeles 1969.

Wilhelm von Bezold, *Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe,* Brunswick 1874.

Faber Birren, *Creative Color,* New York 1961.

- *Color. A Survey in Words and Pictures,* New York 1963.

- *Light Color and Environnement a through Presentation of Facts on the Biological and Psychological Effects of Color,* New York - Cincinnati -Toronto 1969 .

- *Principles of Color. A Review of post Traditions and Modern Theories of Color Harmony,* New York - Cincinnati -Toronto 1969 .

Robert Boyle, *Experiments and Considerations touching Colours,* London 1664.

Giovanni Brino e Franco Rosso, *Colore e città. Il piano del colore di Torino 1800 - 1850,* Milano 1980.

Franco Brunello, *L'arte della tintura nella storia dell'umanità,* Vicenza 1968.

- *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento,* Vicenza 1981.

Manlio Brusatin, *Colore,* in *Enciclopedia*, vol. III: *Città-Cosmologie,* Torino 1978, pp. 388 - 411.

Gioachino Burano] Giovanni Barich], *Tratttato sopra l'arte della tintura,* Venezia 1794.

Gerolamo Cardano, *Opera omnia,* 10 voll., Lione 1663, vol. II., cap. X: *De gemmis et coloribus.*

Louis-Bernard Castel, *L'optique des couleurs, fondée sur les simples observations et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes,* Paris 1740.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* (1437), a cura di F. Brunello, Vicenza 1968.

Placido Cherchi, *Paul Klee teorico,* Bari 1978, pp.156 - 207.

Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries...,* in *Atlas,* Paris 1839.

- *Recherches expérimentales sur la peinture à l'huile...,* s.1. [1850].

- *Exposé d'un moyen de définir et nommer les couleurs, d'après une méthode précise et expérimentale...,* in *Atlas,* Paris 1861.

- *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques...,* Paris 1864.

- *Des arts qui parlent aux yeux au moyen de solides colorés d'une étendue sensible, et en particulier des arts du tapissier des Gobelins...,* Paris 1867.

Eugène Chevreul, *De la différence et de l'anologie de la méthode a posteriori expérimentale, dans ses applications aux sciences du concret et aux sciences morales et politiques,* Paris s.d. [1870].

James Clerk Maxwell, *On the Theory of Colours in Relation to Colour-Blindness,* in George Wilson, *Researches on Colour-Blindness,* Edinburg 1855.

] Jean-Baptiste Colbert[, *Instruction générale pour la teinture des laines et manufactures de la laine de toutes couleurs, et pour la culture des drogues on ingrédiens qu'on y employe,* Paris 1671.

Colore, a cura della Marshall Editions, Milano 1982.

Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'après les manuscrits des Archives de l'Ecole des Beaux-Arts. La querelle du dessin et de la couleur: discours de Le Brun, de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne; l'année 1672, Paris [1903].

Eugène Delacroix,*Œuvres littéraires,* Paris 1923, pp. 69 - 77.

- *Diario,* a cura di L. Vitali, 3 voll., Torino 1954.

Sonia e Robert Delaunay, *The New Art of Color,* New York 1978.

Roger de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris,* Paris 1755.

- *L'idea del perfetto pittore per servire di regola nel giudizio che si deve formare intorno alle opere de' pittori,* Venezia 1771.

Maurice Déribéré, *La couleur,* Paris 1964.

- *La couleur dans la publicité et la vente,* Paris 1969.

M. Lodovico Dolce, *Dialogo... nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà de i colori,* Venezia 1565.

Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti,* Torino 1967[4], pp. 99 - 161.

Jean Dourgnon e Paul Kowaliski, *La reproduction des couleurs,* Paris 1966.

Louis Ducos Du Hauron, *Les couleurs en photographie. Solution du problème,* Paris 1869.

- *La triplice photographique des couleurs et l'imprimerie, système de photochromographie...,* Paris 1897.

Yvonne Duplessis, *La vision parapsychologique des couleurs,* Paris 1974; trad. it. *La percezione parapsicologica dei colori,* Roma 1976.

Sergej M. Eizenštein, *Il colore,* a cura di P. Montani, Venezia 1982; tit. or. *Izbrannye prorzvedenija v šesti tomach,* Moskwa 1936 - 70, vol. III, *Cvet.*

E. Faivre, *Œuvres scientifiques de Goethe, analysées et appréciées,* Paris 1862.

Filippo Arturo Foderà, *La funzione cromatica nei camaleonti,* Palermo 1887.

Marino Fortunato e Pasquale Giannotti, *Rosso Turco e Rosso Naftolo in tintura ed in stampa,* Milano 1944.

Joseph Fraunhofer, *Bestimmung des Brechungs- und Farbenzerstreuungs- Vermöngens verschiedener Glasarten in bezug auf die Vervollkommnung achromatischer Fernröhre... von J. F.,* Leipzig 1905.

H. Frieling, *Mensch, Farbe, Raum*, München 1956²; trad. it. *Colore, l'uomo, l'ambiente,* Milano 1975².

- *Farbe in Raum,* München 1974.

- *Mensch und Farbe,* München 1977.

William Ewart Gladstone: *Studies on Homer and the Homeric Age,* Oxford-London 1858.

Wolfgang Goethe,]*Materialien zur* [*Geschichte der Farbenlehre,* 2 voll., München 1971².

- *Erklärung der Tafeln. Anzeige und Übersicht,*] Tübingen 1810.[

- *Zur Farbenlehre,* 2 voll., Tübingen 1810; trad. it. *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano 1979.

Luigi Grassi, *Il disegno italiano,* Roma 1956.

R. L. Gregory, *Eye and Brain. Psychology of Seeing,* Cambridge-London 1966; trad. it. *Occhio e cervello,* Milano 1979[3].

L. Guaita, *La scienza dei colori e la pittura,* Milano 1893.

Icilio Guareschi, *Osservazioni sul «De Arte illuminandi» e sul manoscritto bolognese «Segreti per colori» del secolo xv,* in» Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino», 1905, vol. XL.

A. Guidotti, *Metodo facile per formare qualsiasi sorte di vernici della Cina...oltre a che innumerevoli, et utilissimi secreti,* Venezia 1791.

Jacques Guillerme, *Lumière et couleur,* Montecarlo 1960.

- *L'atelier du temps,* Paris 1964.

D. R. Hay, *The Laws of Harmonius Colouring, adapted to Interior Decorations,* London 1847[6].

H. Hedfords, *Compositiones ad tingenda musiva* (VIII secolo), Uppsala 1932.

H. von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik,* Leipzig 1867.

R. Hendrie, *An Essay upon Varius Arts by Theophilus called also Rugerus,* London 1847.

Johann Henzel, *Relativitätstheorie und Ostwald's Farbenlehre in der Leipziger Zentenorfeiner,* in «Neuer Winterthurer Taghlott», 1922, nn. 285 - 90.

S. H. Higgins, *History of Bleaching,* London 1924.

F. Home, *Experiments on Bleaching,* Edinburg 1756; trad. franc. *Essai sur le blanchiment des toiles,* Paris 1762.

A. Ilg, *Heraclius. De coloribus et artibus Romanorum,* Wien 1873.

«Il Verri», giunio 1982, nn. 22 - 23: R. Steiner, *Il sistema della teoria dei colori di Goethe,* pp. 21 - 23; H. Glochner, *Goethe e il colore come fenomeno mondano,* pp. 24 - 38; W. Heisenberg, *La scienza e la tecnica nella polemica Goethe-Newton,* pp. 39 - 50; R. Steiner, *Il colore e l'agire del soggetto,* pp. 51 - 58; V. van Gogh, *La poetica delle tonalità chiare e la poetica delle tonalità scure,* pp. 80 - 98; W. Kandinsky, *L'azione sensibile-morale del colore,* pp. 99 - 116; J. Albers, *Una iterpretazione delle illusioni chromatiche*, pp. 117 - 24; P. Klee, *Come si costruisce il cerchio dei colori?,* pp. 125 - 34; F. Marc, P. Klee, W. Kandinsky e J. Albers, *Che cos'è una teoria del colore?*, pp. 135 - 57; R. Troncon, *Goethe e l'idea di teoria del colore,* pp. 158 - 87.

Johannes Itten, *Kunst der Farbe,* Ravensburg 1961; trad. it. *Arte del colore,* Milano 1981[2].

A. Jodin, *Etude comparative sur les noms des couleurs,* Paris 1903.

H. Kalmus, *Diagnosis and Genetics of Defective Colour Vision,* Oxford- New York- Paris 1965.

Vasilij Kandinskij, *Tutti gli scritti,* 2 voll., Milano 1959.

- *Über Geistige in der Kunst,* München 1912; trad. it. *Lo spirituale nell'arte,* Bari 1972[3].

- *Scritti intorno alla musica,* Firenze 1979.

David Katz, *The World of Colour,* London 1935.

- *Gestalt psycology,* New York 1950; trad. it. *La psicologia della forma,* Torino 1979.

Gyorgy Kepes, *Language of Vision,* Chicago 1945; trad. it. *Il linguaggio della visione,* Bari 1971.

- *L'arte visuale oggi,* Palermo 1977, pp. 71 - 84.

Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione,* 2 voll., Milano 1976³; Basel 1956¹ .

Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae,* Roma 1646.

Harald Küppers, *La couleur. Origine, méthodologie, application,* Paris 1975.

- *Farben Atlas,* Köln 1978; trad. spagn. *Atlas de los colores,* Bacelona 1979.

E. H. Land, *Experiments in Colour Vision,* in «Scientific American», 1959, 5.

I. L. Lassaigne, *Dizionario pittoresco e cromascopico dei reagenti chimici,* 2 voll., Mantova 1840.

Arthur P. Laurie, *The Painter's Methods and Materials,* New York 1967.

Arthur P. Laurie, *The Pigments and Mediums at the Great Painters,* London 1949.

Albert Lecoy de la Marche, *L'art d'enluminer,* Paris 1980.

Il libro de i colori. Segreti del secolo XV, a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna 1887.

Lamberto Maffei e Luciano Mecacci: *La visione dalla neurofisiologia alla psicologia,* Milano 1979.

H. F. Magnus, *Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns,* Leipzig 1877; trad. franc. *Histoire de l'évolution du sens des couleurs...,* Paris 1878.

Casimir Malevič, *La lumière et la couleur,* Lausanne 1981, pp. 59 - 100.

Matteo Marangoni: *Saper vedere,* Milano 1943[6], pp. 275 - 78.

[Jean-Paul Marat], *Notions élémentaires d'optique,* Paris 1784.

Attilio Marcolli, *Teoria del campo 2. Corso di metodologia della visione,* Firenze 1978. pp. 377 - 401.

Luigi Ferdinando Marsilli, *Annotazioni intorno alla grana de' tintori detta kermes...,* Venezia 1711.

Ellen Marx, *Les contrastes de la couleur,* Paris 1973.

Rupprecht Matthaei, *Goethe's Color Theory,* New York - London 1971.

Ludwig Mauthner, *Farbenlehre...,* Wiesbaden 1894.

Max Mayer, P. Bonomi Da Monte e A. Miatello, *Colori vernici e loro principali applicazioni,* Milano 1926[7].

Mary P. Merrifield, *A Treatise of Painting written by Cennino Cennini in the year 1437,* London 1844.

C. e G. Milanesi, *Trattato della pittura di Cennino Cennini,* Firenze 1859.

Fulvio Pellegrino Morato, *Del significato de' colori e de' mazzolli,* Venezia 1564; 1535[1].

A. H. Munsell, *A Color Notation,* Boston 1913.

Isaac Newton, *Optiks: or a Treatise of Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, London 1730[4]; ed lat. *Optices libri tres, accedunt eiusdem Lectiones Opticae et opuscula omnia ad lucem et colores pertinentia*, Padova 1749.

Wilhelm Ostwald, *Beiträge zur Farbenlehre,* Leipzig 1917.

- *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre,* Leipzig 1918.

- *Die Farbenlehre,* 4 voll., Leipzig 1922; 1919[2].

Paracelso, *Scritti alchemici e magici,* Genova 1981.

Ruggero Pierantoni, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione,* Torino 1981.

Pino Parini e Maurizio Calvesi, *Il linguaggio visivo,* Firenze 1980.

Charles Henry Parrish, *The Significance of Color in the Negro Community,* Chicago s.d.

J. Herbert Parson, *An Introduction to the Study of Colour Vision,* Cambridge 1915.

P. Petersen, *Goethe und Aristoteles,* Berlin-Hamburg 1919.

Henry Pfeiffer, *L'harmonie des couleurs,* Paris 1972[4].

Placide-Auguste Le Pileur D'Apligny, *Traité des couleurs matérielles et de la manière de colorer...,* Paris 1779; ried. Genève 1973.

Auguste Perret, *Couleurs minérales,* Paris 1902.

H. Perspach, *La mosaïque,* Paris s.d.[1889] .

Bartolomeo Piazza, *L'iride sagra spiegata ne i colori degli abiti ecclesiastici,* Roma 1682.

Paolo Pino, *Dialogo di pittura (1548*), a cura di C. Camesasca, Milano 1954.

Pierre Pomet, *Histoire générale des drogues...,* Paris 1694.

P.-P.-F. de Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes,* Paris 1837; ried. 1975.

Gaetano Previati, *I principi scientifici del divisionismo,* Torino 1929.

Giovanni Rebora, *Un manuale di tintoria del Quattrocento,* Milano 1970.

Achille Ricciardi, *Il teatro del colore. Estetica del dopoguerra,* Milano 1920.

Jean Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci,* 2 voll., New York 1970, vol.1; London 1883[1].

Manfred Richter, *Internationale Bibliographie der Farbenlehre und ihrer Grenzgebiete,* Göttingen 1952.

Giovanni de' Rinaldi, *Il mostruosissmo mostro di G. de' R. Nel primo de' quali si ragiona del significato de' colori. Nel secondo si tratta dell'herbe, e fiori,* Venezia 1599.

Giovanni Rizzetti, *De luminis affectionibus. Specimen phisico-mathematicum,* Bergamo-Treviso 1727.

Albert de Rochas, *L'extériorisation de la sensibilité étude expérimentale et historique,* Paris 1895[2].

Hogden N. Rood, *Modern Cromatics,* New York 1879; trad. it. *La scienza moderna dei colori*, Roma 1986.

L. A. Rosa,: *La tecnica della pittura,* Milano 1949[2], pp.189 - 203.

Michele Rosa, *Dissertazione della porpora e della materia vestiaria presso gli antichi,* Modena 1786.

Giovanventura Rosetti, *Plichto de larte de tentori che insegna a tenger pani telle banbasi et sede si per larthe mahiore come per la commune,* Venezia 1540.

Giovanventura Rosetti, *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria,* Venezia 1555; ried. a cura di F. Brunello e F. Facchetti, Vicenza 1973.

L. Runge, *Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens. Nach seinen Reiseskizzen herausgegeben von L. R.,* Berlin s.d.

Philipp Otto Runge, *Farben-Kugel, oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu*

einander, und ihrer vollständigen Affinität..., Hamburg 1810.

M. de Rüscher, *Histoire naturelle de la cochenille pietrifiée par des documents authentiques,* Amsterdam 1729.

R. Roesler, *Zur Etymologie der Farbenbezeichnungen auf dem romanischer Sprachgebiete,* Wien 1888.

Marshall Sahlins, *Colori e cultura,* in *«Rassegna italiana di sociologia»,* 1975, n. 4.

K. Schlechta, *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles,* Frankfurt 1938.

Arthur Schopenhauer, *Sämmtliche Werke, herausgegeben von J. Frauenstädt,* 6 voll., Leipzig 1877, Vol. 1: 2. *Über das Sehen und die Farben*; 3. *Theoria colorum physiologica*; trad. it. *La vista e i colori e cartggio con Goethe,* Torino 1959.

Caspar Schott, *Technica curiosa sive mirabilia artis,* 2 voll., Norimberga 1664, libro VII.

Scritti d'arte del Cinquecento, vol IX: *Colore,* a cura di P. Barocchi, Torino 1979.

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Ein Handbuch oder praktischen Aestetik, für Techniker, Künstler und Kunstfreunde...,* 2 voll., Frankfurt 1860 - 63.

- *The Origin of Polychromy in Architecture,* in J. Owen, *An apology for the colouring of the Greek Court,* London 1854.

Paul Schütznberger, *Traité des matières colorantes comprenant leurs applications à la teinture et à l'impression...,* 2 voll., Paris 1867.

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme,* Paris 1921[2]; trad. it. *Da Delacroix al neo-impressionismo,* Napoli 1979.

Sources of Color Science, a cura di D. L. McAdam, Cambridge-London 1970.

Rudolf Steiner, *Über das Wesen der Farben,* Stuttgart 1959; trad. it. *L'essenza dei colori,* Milano 1977.

Angelo Natale Talier, *Dell'arte di tingere, ... opera ricavata dai piú celebri recenti autori inglesi e francesi...,* Venezia 1793.

Gallipido Tallier, *Nuovo plico d'ogni sorte di tinture, arricchito di vari e bellissimi segreti per colorire animali, vegetali e minerali,* Venezia 1704.

R. C. Teevan e R. C. Birney, *Colour Vision,* New York 1961.

Antonio Telesio, *De coloribus...,* Parigi 1548; Venezia 1528[1].

Bernardino Telesio, *De colorum generatione opusculum,* Napoli 1570.

Teofrasto, *De historia plantarum... Theodoro Gaza interprete,* Lione 1552.

Bernard Teyssèdre, *Roger de piles et les débats sur les couleurs au siècle de Louis XIV...,* Paris 1965.

D. V. Thompson, *The Schedula of Theophilus Presbyter,* Cambridge 1932.

Giovanni Tortima, *Ricerche intorno all'idea del senso della vista, della luce e dei colori che un cieco può formarsi coi soli aiuti della propria esperienza,* Padova 1854.

Traité de la peinture au pastel, Paris 1788.

Trattato del disegno e della pittura. Aggiuntivi ancora i trattamenti sulla pittura, o sia la verissima maniera di diventare pittore in tre sole ore, Venezia 1768.

Jean d'Udine,]Albert Cozanet :[*De la corrélation des sons et des couleurs en l'art,* Paris 1897.

- *L'orchestration des couleurs: analyse, classification et synthèse mathématique des sensations colorées,* Paris 1903.

Giovanni Verani, *Combinazione e armonia dei colori,* Milano 1919.

Quirico Viviani, *Indicazioni per riconoscere il vero colore della porpora...,* Udine 1831.

André Wahl, *L'industrie des matières colorantes organiques,* Paris 1912.

Jean-Félix Watin, *Art du peintre, doreur et vernisseur... pour la fabrication et l'application des couleurs...,* Paris 1864[12].

A. Way, *«Mappae Clavicula», a Manuscript Treatise on the Preparation of Pigments and on the Varius Processes of the Decorative Arts Practised during the Middle Ages,* in «Archaeologia», 1847, n. 32.

Jean-Baptiste Weckerlin, *Le drap «escarlate» au Moyen-âge. Essai sur l'etymologie et la signification du mot écarlate et notes techniques sur la fabrication de ce drap de laine au Moyen-âge,* Lyon 1905.

H. W. Wiley, *Influence of Artificial Colours on Digestion and Health,* Washington 1904.

Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben,* Frankfurt 1979; trad. it. *Osservazioni sui colori,* a cura di A. Gargani, Torino 1982.

الفهرس

هذا الكتاب

عالَم الألوان عالمٌ ساحر، ثريّ، عجيب. هذا ما يكتشفه قارئ الكتاب: يكتشف أن اللون له حِسُّه وجسده وهيئته وشكله ونسقه وحركته وشغفه، وله أيضًا لونُه!

يُحيل الكتاب إلى مراجع متنوّعة، من الفلاسفة إلى علماء الفيزياء وكبار الرسامين الذين طوّروا نظريّة الألوان، عبر القرون. هكذا يُحيل، وبالمتعة نفسها، إلى إسحق نيوتن وبول كلي وفيتغنشتايْن وإلى تأمّلات فكريّة معاصرة أخرى. وهو، إضافةً إلى هذا، يتناول طرق صُنع الألوان واستعمالاتها وتحوّلاتها عبر العصور، انتهاءً بالانعطافة الصناعيّة وما أدّت إليه من صبغات كيميائيّة عنيفة.

صدر هذا الكتاب الصغير في إيطاليا سنة 1983، فشدّ إليه انتباه المتخصصين ونقّاد الفن الذين نوّهوا بطرافة موضوعه وبما فيه من دقّة المعرفة التاريخية والتقنيّة.
وقد تُرجم إلى لغات عدّة، ومنها، الآن، اللغة العربيّة.